

AUTORIDADES DEL GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES Horacio Rodríguez Larreta Jefe de Gobierno

Felipe Miguel Jefe de Gabinete de Ministros

Ángel Mahler Ministro de Cultura

**Viviana Cantoni** Subsecretaria de Patrimonio Cultural

Guillermo Alonso Director General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico

**Victoria Noorthoorn**Directora del Museo de Arte
Moderno de Buenos Aires































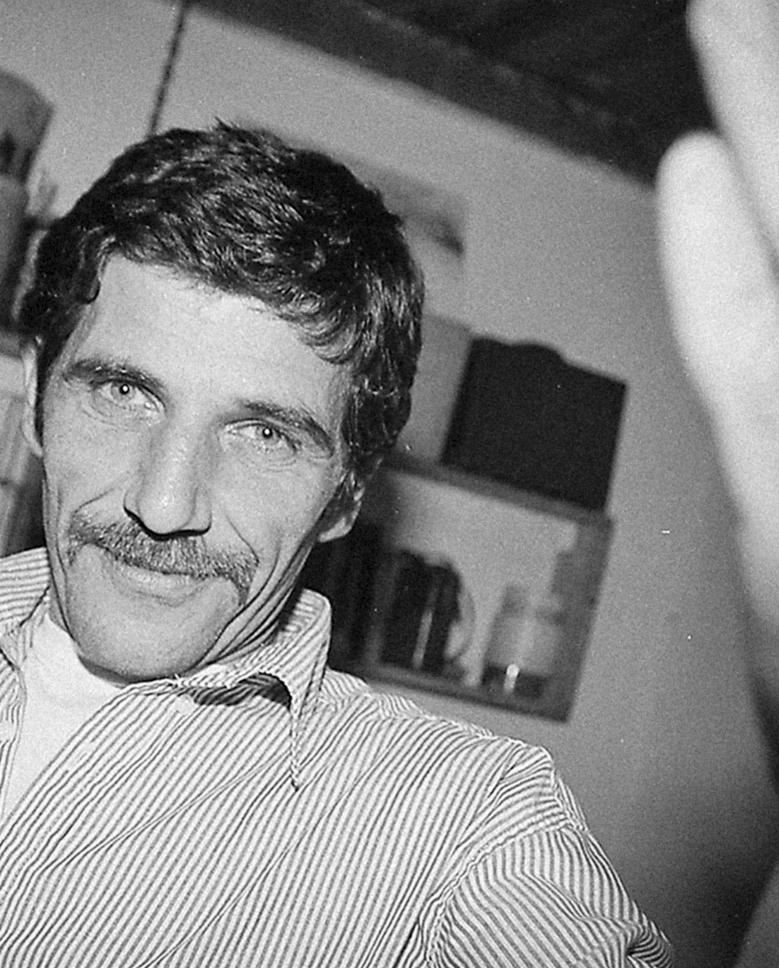






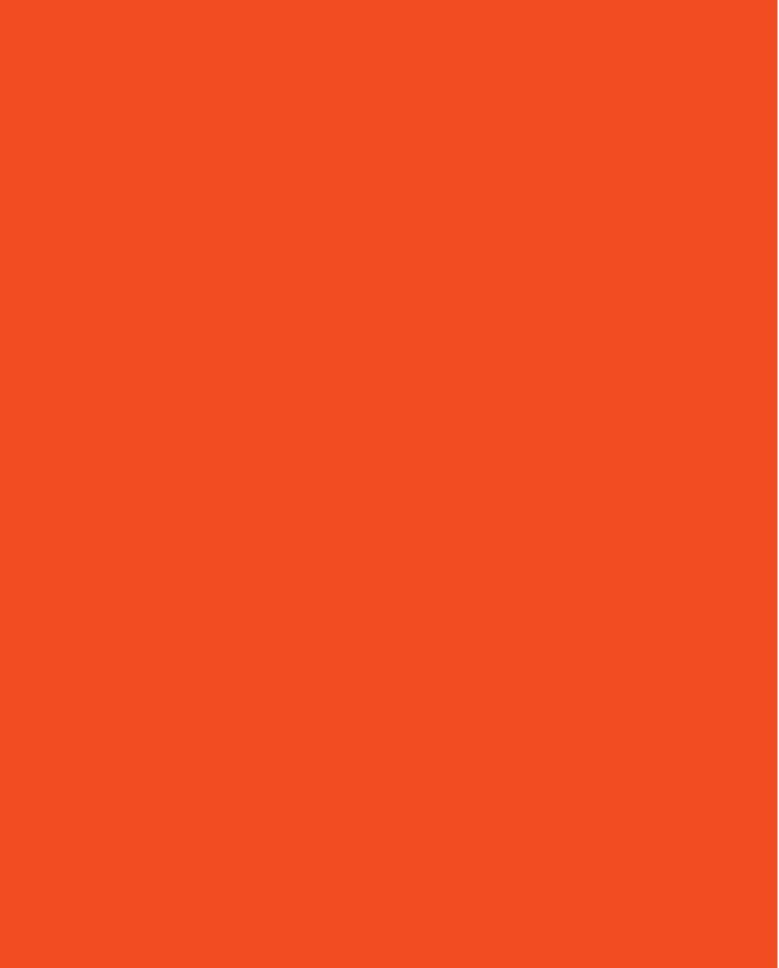












TEXTOS María Gainza Laura Hakel Victoria Noorthoorn Javier Villa

## LILIANA MARESCA

2016

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES Este libro es un proyecto editorial del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires dedicado a la artista Liliana Maresca. Acompañará la exposición retrospectiva que el Museo presentará en sus salas en 2017.

Liliana Maresca / Victoria Noorthoorn ... [et al.]. - 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.

392 p. + Artículos escolares ; 26 x 21 cm.

ISBN 978-987-673-279-6

Arte Contemporáneo Argentino. I.
Noorthoorn, Victoria
CDD 709.82

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Av. San Juan 350 (1147) Buenos Aires

Impreso en Argentina Printed in Argentina

Akian Gráfica Editora Clay 2972 Buenos Aires, Argentina www.akiangrafica.com

p. 4 a 23 Cumpleaños de Liliana Maresca, 1993. Fotografía Adriana Miranda; p. 4-5 De izquierda a derecha Raquel Tela, Ezequiel Furgiuele, Liliana Maresca, María Bernarda Hermida y Patricia Borgarini; p. 6-7 Elba Bairon y amiga; p. 8 Demian Borgarini; p. 9 Ezequiel Furgiuele y Raquel Tela; p. 10-11 Marcelo Pombo y Pablo Suárez; p. 12-13 De izquierda a derecha Raquel Tela, Liliana Maresca y Marcia

Schvartz; p. 14-15 Pablo Suárez; p. 16-17 María Bernarda Hermida y Marta Soriano; p. 18-19 Omar Schiliro y amiga; p. 20-21 Santiago García Sáenz y Liliana Maresca; p. 22-23 Elba Bairon y El Búlgaro. p. 29 Liliana Maresca en Estados Unidos, ca. 1985. Fotografía Marcos López. Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca.

| CONTENIDOS | Introducción<br>Por Victoria Noorthoorn                                 | 31  |
|------------|---|-----|
|            | Forma = determinación.<br>Liliana Maresca 1982-1994<br>Por Javier Villa | 45  |
|            | Obras   | 72  |
|            | La leyenda dorada<br>Por María Gainza                                   | 267 |
|            | Liliana Maresca: Cronología<br>Por Laura Hakel                          | 299 |
|            | English texts   | 317 |



## Introducción

Victoria Noorthoorn

Tomé contacto con la obra de Liliana Maresca gracias a Graciela Hasper, quien estaba abocada a la investigación que daría lugar al libro Liliana Maresca. Documentos, publicado por el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2006. En esa oportunidad me acerqué al Archivo Liliana Maresca y conocí a la única hija de la artista, Almendra Vilela, por quien sentí un inmediato respeto y quien actualmente, luego de muchos años, hace posible, junto a tantos artistas y colegas, los dos grandes proyectos sobre la obra de Maresca que hoy emprende con gran entusiasmo el equipo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En aquel momento, hace ya diez años, entendí que era sumamente necesario realizar una contundente exposición retrospectiva que diese cuenta de la importancia de Maresca en la escena argentina. Esta tarea se inició con la muestra Transmutaciones, curada por Adriana Lauría para el Centro Cultural Recoleta en 2008, que recuperó la figura de Maresca y volvió a ponerla en boca de una generación que no la había conocido. Con este trabajo como primer antecedente, el equipo del Museo se trazó un camino de investigación: nos pareció fundamental estudiar tanto su producción material como aquella que trasciende los objetos. Nos interesamos, sobre todo, en la búsqueda de material documental inédito hasta el momento. Asimismo, nos focalizamos en recuperar la figura de la artista en el plano social, haciendo evidente su rol como catalizadora de una escena artístico-cultural en los años que sucedieron a la dictadura militar en la Argentina. Consideramos también que es momento de dar a conocer la obra de Maresca al mundo, y en tal sentido estamos abocados a marcar su relevancia para la historia del arte a nivel internacional.

En un país que atraviesa, a cada paso de su historia, situaciones de tensión, la obra de Maresca cobra una particular significación. Pues al tiempo que exploró de manera experimental el significado de la imagen, de la creación y del objeto artístico, Maresca se interesó por el discurso, la elocuencia y la situación de enunciación. Era tan importante la obra como la situación social y discursiva del artista comunicando un estado del mundo y una visión a futuro. Su conciencia sobre el lugar del artista en la sociedad dio a su figura una relevancia fundamental que impactó enormemente en su propia comunidad artística, que a mediados de los años 80 ensayaba formas de hablar, de decir y de crear tanto arte como comunidad.

Hoy en día, cuando el rol social del artista se encuentra tan desvalorizado a nivel nacional e internacional, es de particular importancia para el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires llamar la atención sobre una figura de quiebre en la historia del arte argentino, cuya práctica continúa interpelando directamente a nuestra sociedad con una obra sincera y a todas luces provocativa y desafiante.

Asimismo, a través de la investigación de Javier Villa y Laura Hakel, el Museo propone recuperar la potencia de una artista que creyó en el poder del arte para cambiar el mundo. Movilizada por la necesidad de la reconstrucción social luego del retorno a la democracia, Maresca creó comunidades e intentó conmocionar al público que experimentaba sus obras, las cuales funcionaron como espacios de catarsis y como catalizadoras de una escena artística poderosa como fue la Argentina de los años 80 y 90.

Finalmente, el Museo de Arte Moderno le rendirá un importante homenaje en 2017, cuando su gran retrospectiva inaugure la gran sala de la planta baja del Museo en su nueva y ampliada versión arquitectónica.

## Agradecimientos

En el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, agradezco muy especialmente el apoyo de Horacio Rodríguez Larreta, Jefe de Gobierno, Felipe Miguel, Jefe de Gabinete de Ministros y de Ángel Mahler, Ministro de Cultura. Asimismo, extiendo el agradecimiento a Viviana Cantoni, Subsecretaria de Patrimonio Cultural, Guillermo Alonso, Director General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, y a Alejandro Capato, Director General Técnico, Administrativo y Legal del Ministerio de Cultura, y a sus respectivos equipos.

Este libro ha sido posible gracias al apoyo del Consejo de Promoción Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Agradezco especialmente a la Comisión que aprobó el proyecto, entonces integrada por Juan Chiesa, María Anahí Cordero, Carlos Ernesto Gutiérrez, Astrid Obonaga, Carlos Ángel Porroni, Celso Alberto Silvestrini, y a su entonces Presidente, Juan Manuel Beati, por su confianza en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, confianza que ha sido sumamente significativa en esta etapa de crecimiento y desarrollo de nuestra institución. Agradezco, asimismo, a la actual Comisión, ahora integrada por Patricio Binaghi, María Anahí Cordero, Josefina Delgado, Astrid Obonaga, Celso Alberto Silvestrini, a su actual Presidente, Carlos Ángel Porroni, y a Dra. Laura Pollet, subgerente operativa, por su apoyo al Museo de Arte Moderno en este momento en que comienza a constituirse en un museo de referencia en el escenario internacional.

Deseo expresar nuestro profundo reconocimiento al Banco Supervielle, aliado estratégico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que colabora tanto con la gestión del Museo. Nuestro especial agradecimiento a Emmanuelle y Patricio Supervielle y a Atilio Dell'Oro Maini, por recibir con

entusiasmo las propuestas del Museo. Asimismo, extiendo las gracias a nuestra Asociación Amigos y a su Comisión Directiva que se comprometen con los proyectos que proponemos todos los días para hacer de este Museo una institución de excelencia del siglo XXI y a nuestros sponsors que nos acompañan a cada paso y que contribuyen activamente en el proceso de construcción del proyecto: Alba Artística, Arte al Día, Axion Energy, Banco Galicia, Banco Hipotecario, Boldt S.A., Caja de Valores S.A., Citröen, Durlock, Fibertel, Fundación Andreani, Interieur Forma Knoll, Laboratorios Bago Argentina, Ledesma S.A.A.I. y Plavicon.

En el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, agradezco muy especialmente a Javier Villa, Curador Senior, y a Laura Hakel, Curadora Asistente, por su exhaustivo trabajo curatorial y de investigación del que resulta el contenido de este libro. Les agradezco su gran compromiso para superar todos los desafíos que propone una obra tan provocativa como la de Maresca y por transitarlos con calma, convicción e inmensa entrega. Asimismo, contribuyeron de manera crucial a esta publicación María Gainza, quien revisó su importante texto incluido en el libro editado por Hasper en 2006 para incorporarlo a esta nueva publicación. De igual forma, han contribuido de manera especialísima los artistas Ezequiel Furgiuele, Marcos López y Adriana Miranda, facilitando material de sus archivos personales y compartiendo sus recuerdos sobre su trabajo con Liliana Maresca durante aquellos años. Agradezco también la generosidad de los testimonios de Lucrecia Rojas, Elba Bairon, Patricia Borgarini, María Bernarda Hermida, Graciela Paola, Marcelo Pombo, y Marta Soriano, piezas fundamentales para esta investigación. Asimismo, agradezco especialmente al fotógrafo Adrián Rocha Novoa, al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, al Museo Nacional de Bellas Artes y al Museo Castagnino + MACRO, al Archivo Batato Barea y a Liliana Kuropatwa, por el préstamo de imágenes de sus archivos para el libro.

Finalmente, por el seguimiento técnico de este libro, agradezco a Gabriela Comte, Editora General del Museo y a Fernando Montes Vera, Coordinador Editorial. A Julia Benseñor y a Ian Barnett agradezco su impecable trabajo de corrección y traducción al inglés, respectivamente. Y a Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico, su refinado diseño gráfico, que honra a Maresca y su obra.

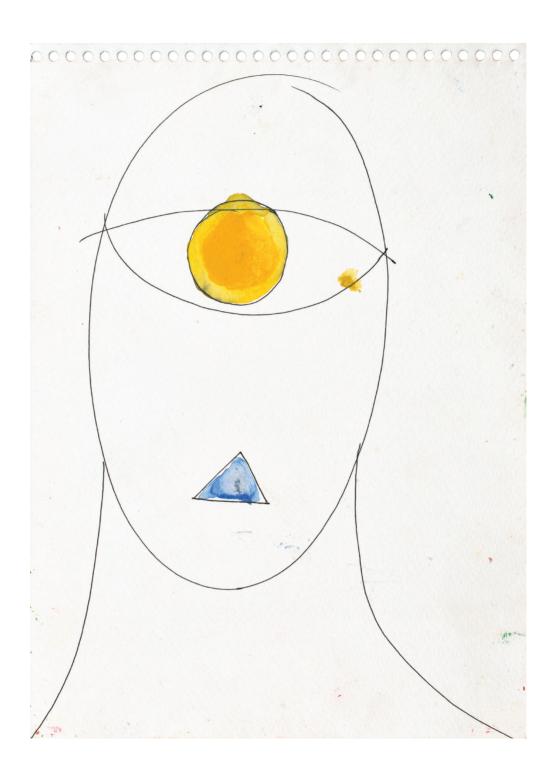
Por último, para Almendra Vilela sólo tengo palabras de profundo agradecimiento por haber confiado en los equipos del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires para desarrollar este importante proyecto sobre la obra de su madre. Le agradecemos su confianza, su dedicación y su excelente disposición para contrastar su conocimiento con las fuentes documentales y los materiales que a cada paso le fuimos presentando. Ha sido un verdadero placer y un gran honor para este Museo trabajar junto a Almendra. Sólo deseamos que este libro sea un paso más en el largo camino de comprender la real envergadura y trascendencia de una obra tan fundamental como la de Maresca para el arte de la Argentina y del mundo.







Mascaritas, ca. 1994 Técnicas y medidas diversas Archivo Liliana Maresca





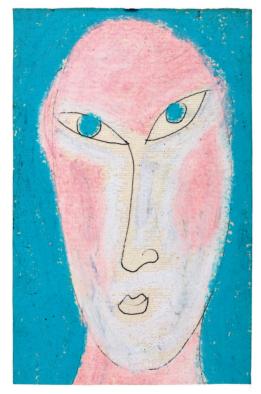




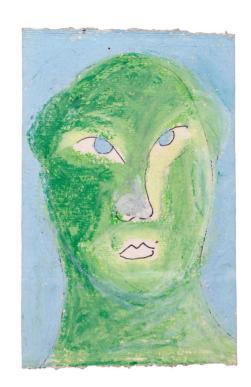


Mascaritas, ca. 1994 Técnicas y medidas diversas Archivo Liliana Maresca





Mascaritas, ca. 1994 Técnicas y medidas diversas Archivo Liliana Maresca y Colecciones de Lucrecia Rojas y Marta Soriano







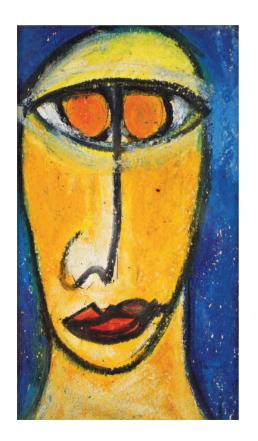


















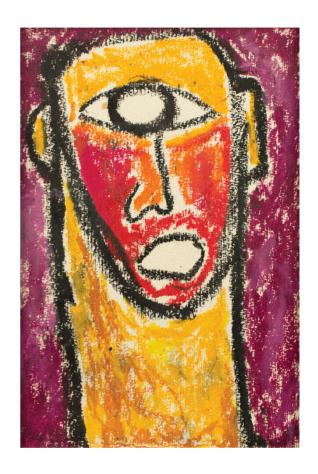








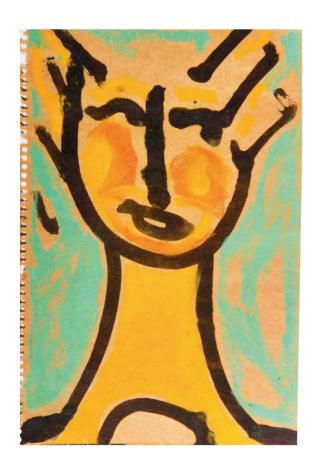




Mascaritas, ca. 1994 Técnicas y medidas diversas Archivo Liliana Maresca











Sin título, de la serie "Liliana Maresca en el edificio Marconetti, Parque Lezama", 1984 Fotoperformance Fotografía Marcos López

# Forma = determinación Liliana Maresca 1982-1994

Por Javier Villa

En sus últimos años de vida, una tras otra e incansablemente, Liliana Maresca dibujó caritas. Construyó un panteón de rostros que, si bien algunos pudieron surgir como retratos, en su mayoría comparten cierto anonimato confeccionado a partir del esquematismo. Genéricos pero a su vez individualizados por el límite del papel, el color o el trazo, son rostros cuyo principal destino es ser todos juntos una multitud.

Las Mascaritas son obras surgidas entre la tenacidad y la fragilidad; brotan en torno a una enfermedad que deteriora el cuerpo. Son dibujos realizados con materiales simples de conseguir, livianos y fáciles de manipular para un organismo cansado; canalizados por trazos rápidos y lineales y colores estridentes ante la inminente ceguera. Son la determinación de un espíritu obstinado que necesita seguir creando hasta la última gota de energía. Son, a su vez, una suerte de legado ante la muerte. Pero Maresca no las concibe como una obra magnánima cuyo objetivo es la consagración histórica. Más importante que el resultado mismo de cada dibujo es aquello que destila la acción repetida; el ritual de volver, una y otra vez, a una de las representaciones más arcaicas y universales: la del rostro humano. Con su centenar de Mascaritas, Maresca reconstruye simbólicamente a la comunidad que la acompaña durante su convalecencia, que la acompañó a lo largo de su carrera y que ella misma ayudó a construir. Pero también deja en claro que la constante interpelación a un otro, entretejido en un conjunto mayor como metáfora de un cuerpo social, es central en su práctica tanto desde un terreno emocional como cultural y político.

Reunir las *Mascaritas* es una tarea fascinante: uno debe cruzarse, sí o sí, con el mundo íntimo de Maresca. Muchas se encontraban en diversos cuadernos y papeles sueltos de la artista, rodeadas de poemas, confesiones o ideas. Otras fueron regaladas en vida como una ofrenda a los distintos amigos de esa comunidad que la acompañaba. Algunos tienen cinco, otros tienen dos, algunos ninguna, pero para encontrarlas necesariamente hay que preguntar y entablar relaciones con aquellos que la conocieron y cuentan su historia. Como en la mayoría de sus obras, las *Mascaritas* son un portal de entrada tanto al mundo íntimo como social de la artista. Cada rostro pretendidamente genérico se vuelve una historia vincular y acercarse a ellos es acercarse a un mundo en necesaria comunión. Consciente o no, Maresca creó

p. 34 a 43

una obra que sigue forjando relaciones humanas después de su muerte, que sigue construyendo comunidad.

Liliana Maresca falleció en noviembre de 1994, víctima del SIDA. Por más de una década fue una artista que se convirtió naturalmente en un centro y una amalgama para las escenas de las artes visuales de los años 80 y 90. Fue una de las más activas constructoras de una comunidad artística que tuvo un ímpetu tribal, colaborativo y ritual a la salida de la dictadura militar.¹ Fue una artista capaz de captar y retransmitir, como si fuese una poderosa antena, aquello que era acuciante y profundamente nuclear en un contexto artístico y social determinados, que tuvo la capacidad de atracción y de empuje para involucrar a una comunidad de artistas de variadas disciplinas e intereses en proyectos de colaboración, con una visión extraordinaria para entender qué podía dar cada uno. Sin perder su propia identidad artística, Maresca supo transformar su obra de acuerdo a lo que podía ofrecerle la persona que tenía al lado en un momento determinado. O logró, cada vez que necesitó algo específico para su práctica, acercarse a la persona adecuada que la acompañara en ese camino. Bajo las propuestas de Maresca, cada artista que participó de su entorno formó parte de un sistema mayor que superaba su individualidad.

### Una comunidad de objetos y humanos

En un boceto sin fecha de lo que posiblemente terminó siendo la escultura E.T.A. (1988), Maresca escribe: "Hacer o componer varias personas o cosas al todo del cual son parte. Forma = determinación". La artista no hace una distinción entre objetos y humanos, con ambos comparte una misma búsqueda: ser parte de un todo. Es posible repensar entonces el lugar que Maresca se construye dentro de la escena y la comunidad que forja como parte de su obra y pensamiento artístico, siendo las personas que tiene a su alrededor unidades que se fusionan para ser parte de ese todo mayor. La forma final sería la determinación de cambio mediante esa unión (o, al menos, una unión que podría dar forma a una metáfora sobre la reconstrucción social luego de que el país retornara a la democracia). La relación que entabló Maresca con otras personas y los lazos de colaboración que comenzó a entretejer tuvieron como epicentro su casa de San Telmo, donde convivía con artistas, escritores o músicos que le alquilaban cuartos o pasaban de visita. La casa de la calle Estados Unidos al 800 era un punto de encuentro de distintos participantes de una escena cultural under que comenzaba a festejar, discutir o armar proyectos

p. 163

<sup>1.</sup> El denominado "Proceso de Reorganización Nacional" fue una dictadura cívico-militar que gobernó la Argentina desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. 2. Archivo Liliana Maresca.

p. 73, 81, 82

en los primeros años de la década del 80. A su vez, ese espacio fue el hábitat natural de sus primeras esculturas como *Torso*, *Mono y Esencia* o *No Camin*a, realizadas a partir de 1982, un año antes de que la Argentina saliera de la dictadura militar más sangrienta de su historia.

Estos primeros objetos fueron realizados con basura que la artista encontraba en la calle; elementos marginalizados que ya no cumplían una función específica en el entramado cotidiano. Son obras cuya visceralidad y vitalidad pueden abrirse a múltiples lecturas, pero una de las más evidentes es la que remite a la violencia de ese pasado reciente y que surge de sus propias palabras:

El encuentro con la basura era siempre algo mágico. Basureábamos todo el tiempo, no cualquier basura sino la que nos pedía a gritos que la lleváramos asociáramos con una idea. Era una época feliz, de mucho entusiasmo con nuestro arte. Íbamos a cambiar el mundo. Oponíamos toda esa vitalidad a una sociedad que producía muertos y deformes reprimidos. Vivíamos en el temor, había que ser valiente para vivir y para exponer. Y además ese tipo de obra manchada de rojo, de sexo y de tortura no se podía trasladar a una galería convencional. Subía las escaleras de alguna galería con mis fotos de obra y ya sabía que no iba a ser aceptada.<sup>3</sup>

La lógica de reunión que Maresca impulsaba entre las personas se replica de

forma similar en sus primeras obras. Mediante el ensamblado de unos pocos despojos, aparecen ya los dos ejes mencionados como metáforas que serán centrales en toda su práctica: la unión y la transformación. Es a partir de la suma de elementos desechados y excluidos que emerge un todo y se produce un cambio. Pero la transmutación de la basura generalmente no frenaba ante su nueva categoría de objeto artístico: ser obra de arte no era el destino final que Maresca buscaba para esos elementos, sino sólo un inicio. Desde sus primeras piezas hasta algunos de sus últimos proyectos como Ouroboros (1991) o Imagen pública - Altas esferas (1993), muchas de sus creaciones forman parte de un ciclo vital. Se construyen generalmente en discusión o con ayuda de otros, se exhiben o se fotografían en una relación física o emocional con la artista. Entran en un ritual de transformación, ya sea porque se les cae o rompe un elemento y se adhiere otro, porque se vuelven una nueva obra ante una nueva muestra o porque pasan a formar parte de una escenografía en una pieza teatral; porque son activadas, manipuladas y modificadas por el público o porque se arrumban y deterioran con el paso del tiempo. Son obras que pueden colgar de las paredes, convertirse en un altar hogareño, participar de un ritual de purificación por fuego, tener su destino en la costa del Río de la Plata o volver a la basura. No son creaciones estáticas y cerradas, sino

p. 205-211 p. 245-253 organismos que se vinculan y provocan acciones y reacciones en relación a otros objetos o personas. Participan de un universo mayor y perduran, mutan o quedan en el camino.

De estos primeros ensamblajes sobrevivieron alrededor de cinco piezas. El resto es catalogado<sup>4</sup> como obra desaparecida, una denominación que podría ser reconsiderada en relación a Maresca. Más de veinte años después de su muerte, el derrotero de las obras sigue siendo una parte esencial del sentido de su práctica. No fueron acopiadas por una galería o por un coleccionista en particular. Muchas obras ya no están, muchas no se sabe dónde están o quién las tiene; algunas aguantaron el paso del tiempo en posesión de sus amigos o familiares; de otras sólo quedan registros o fragmentos; algunas arrastran tensiones sobre su autoría o créditos. Maresca lega una forma de trabajo que tiene que ver con cómo pararse frente al arte, frente a la vida y a los otros, frente al contexto y al tiempo. Es un cuerpo de obra que desafió ser sólo un cúmulo de formas preservadas porque prefirió perdurar como una actitud y una potencia: irradiar la determinación de cambiar el mundo que tenía la artista.

La manera vital que tuvo Maresca de trabajar con sus objetos aparece ya en la serie de fotografías que crea con Marcos López en 1983, y que no sólo preanuncia cómo será la interacción de la artista con sus obras, sino también una postura sobre qué debería ser un objeto artístico y cómo podría interactuar y relacionarse con un cuerpo (sea del artista, de una comunidad creativa o del público). Cuenta López:

Fue una gran influencia en mi obra, porque a través de Lili conozco una relación con la producción artística; un modo de interacción, de formación conjunta, de anarquía, de relación con los materiales, con el descarte, con lo físico y lo visceral de producir obras, sin ninguna relación con el mercado. En esas épocas siempre era útil tener un fotógrafo cerca, me pedían documentar las obras. En su casa de Estados Unidos, en tres o cuatro sesiones intencionales, hicimos una serie de 10 o 20 fotos interesantes de desnudos de ella en relación a su obra, que en sí mismas tienen un peso artístico y documental. Eso es lo interesante, cuando lo artístico y lo documental comparten una zona difusa. Pero la intencionalidad desde el principio era generar un producto de arte.

Yo veía su obra y pensaba "qué sé yo si esto es bueno o malo". Ella me generaba una atracción, su extrema libertad... era como si vos fueses un monaguillo y vieras a la virgen María en bolas tirando una lata de esmalte sintético rojo sobre un crucifijo.<sup>5</sup>

Las fotografías no apuntan a la mecanización u objetivación del cuerpo humano, sino todo lo contrario: son los objetos los que se activan como algo p. 91-113

<sup>4.</sup> Cf. Lauria, Adriana, *Liliana Maresca. Transmutaciones*. Museo Castagnino+MACRO, Malba-Fundación Costantini, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires - Rosario, 2008.

<sup>5.</sup> Entrevista con Marcos López, realizada por el autor en marzo de 2016.

orgánico e inscripto en el tiempo. Si bien algunas de las fotografías podrían vincularse con una idea de prótesis en relación a un cuerpo torturado o disciplinado -como cuando pone objetos frente a su cuerpo desnudo, por ejemplo, un torso de mujer con un resorte, ambos de hierro y manchados de sangre-, los diversos roles que puede adoptar una misma pieza son variados. Maresca se sienta al lado de sus objetos como si fuesen otro cuerpo que ocupan un mismo espacio; entre ambos pueden entablar una relación de diálogo o de indiferencia. Se vuelve íntima con ellos al cobijarlos maternalmente o los abraza en una relación amorosa. El uso que hace Maresca de su propio cuerpo -y que hará aún durante su enfermedad- es el de un cuerpo liberado que siempre se ofrece. Se entrega a sus objetos, a otras personas, a la historia o a la política. A veces de forma erótica, casi siempre crítica, a veces de forma social y otras, íntima; nunca será un cuerpo restringido o disciplinado. A lo mismo apuntan sus objetos: no son estáticos ni autónomos, se liberan para ofrecerse y transformarse ante la relación con un otro. Son forma pero también determinación.

En este sentido, si la serie plantea una pregunta, o incluso una postura, sobre qué debería ser un objeto artístico, también sugiere una declaración ideológica sobre la figura y función del artista en relación a su obra y a la sociedad. Maresca es una artista que siempre pondrá el cuerpo para embestir el contexto en forma vital y vehemente. Un año después, en 1984 y nuevamente junto a López, realiza otras dos series fotográficas. En una de ellas, posa frente a la fachada de la Casa Rosada vestida de señora paqueta y frente al Museo Nacional de Bellas Artes, donde esconde su rostro tras dos máscaras. Si en las fotografías del año anterior establecía un vínculo con sus objetos, en esta segunda serie lo hará con las instituciones públicas.

La idea era, sin dudas, cierta transgresión hacia lo institucional. Ella decía "me voy a vestir como una señora bien". Y un día de invierno posó a tres metros de un granadero frente a la Casa Rosada. No era fácil haber hecho eso después de la dictadura, simbólicamente fue animarse a usar de espacio teatral a la Casa Rosada y al granadero en segundo plano, como diciendo: "Mirá, huevón, vos no nos podés echar".6

En los retratos frente al museo, taparse el rostro con una máscara podría relacionarse con la idea de "careta": una palabra que Maresca y la comunidad del under utilizaban constantemente para describir contextos o personas que no comulgaban con su espíritu de libertad, autenticidad y desparpajo, sino que vivían entre la hipocresía y el conformismo. Maresca posa en estas fotos con un libro entre sus manos, que podría remitir al conocimiento o el estudio mientras se despega y aleja de la institucionalidad.

p. 118-121p. 114-117

p. 122-123

En la tercera serie, López la retrata en el edificio Marconetti. Son fotografías que dan la sensación de una Maresca más auténtica, sin máscaras o disfraces. Aquí puede leerse entrelíneas el contexto del under porteño alrededor del barrio de San Telmo, del cual ella y su casa de Estados Unidos fueron protagonistas fundamentales, como también Cemento, el Parakultural, Café Einstein o el bar Bolivia, entre tantos otros puntos de reunión y producción multidisciplinaria. El Marconetti, ubicado en la Av. Paseo Colón al 1500, fue tomado por artistas y músicos en distintos momentos de los años 70 y 80. En este caso en particular, las fotografías captan el día en que Daniel Riga, músico, diseñador gráfico y su pareja en ese momento, ocupa por primera vez un espacio dentro del edificio, donde Maresca encuentra unos huevos de paloma que junto a ella serán protagonistas de la serie. Tiempo después, en ese mismo lugar se realizarán varias reuniones para planificar *La Kermesse*, una de sus producciones de mayor envergadura durante esos años, que significó la entrada del under a un espacio institucional como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta).

Son tres series fotográficas que podrían considerarse como el inicio de Maresca en la práctica artística y que ya retratan su relación con tres tipos de comunidades que abordará en diversos momentos dentro de su obra: la que construye con sus objetos, la que impulsa con el under y la dirigida hacia una esfera pública e institucional, tanto artística como política. Y el cuerpo de Maresca siempre estará presente y siempre mutará, como el cuerpo social muta, como la escena del arte muta, como sus objetos mutan.

#### Ritos del under, rituales sociales

La "Primavera Radical". Todos entramos como por un tubo, creíamos, creíamos, dijimos: "Bueno, esto es Sexo, Droga, Rock and Roll y arte". Fundamentalmente arte, y producir. Grupo Haga producía eventos, producía cosas fuera de contexto, fuera de lugar. Si era una galería una galería, si era la calle la calle. Producir, producir y producir. Un entusiasmo maravilloso, porque por fin nos habíamos sacado de encima la dictadura. Y entonces adónde íbamos, íbamos a conquistar el mundo [...] Le íbamos a devolver a la gente la confianza en el arte, que era maravilloso, que el arte podía cambiar el mundo.<sup>7</sup>

Una segunda colaboración importante que establece Maresca durante esos años es con Ezequiel Furgiuele. Juntos crean el Grupo Haga con el cual, además de producir obras ensamblando basura, realizan proyectos de exposiciones y acciones participativas en espacios artísticos y extra-artísticos. En 1985, en la galería Adriana Indik, desarrollan *Una bufanda para la ciudad*, que representa una entrada fuerte de Maresca en la escena artística porteña. Cuenta Furgiuele:

p. 131-133

Le dije a Adriana: "Si vos querés vender acuarelas de Lola Frexas, vas a vender muy bien toda tu vida. Pero si querés formar parte de la historia plástica argentina, prendete en ésta". Nos preguntó: "¿Qué tienen?". ¡Yo no tenía idea de lo que estaba diciendo! Le respondo: "Tejerle un poncho a la Ciudad de Buenos Aires". Y Lili me miró como diciendo: "Vos estás totalmente de la nuca". Y Adriana me dijo: "pero no tenemos tiempo". Y ahí, cuando habló en plural, pensé: "Ya está". La miré y le dije: "Bueno, le hacemos una bufanda".

Juntamos trapos en el Once. Hicimos la urdimbre, íbamos uniendo los pedazos, trabajaba un rato uno y luego otro, venía algún amigo y se ponía a atar. La colgamos de la ventana de la galería y la bajamos a la calle. Parábamos a la gente y le decíamos que haga tres nudos y pida tres deseos. Y la bufanda fue avanzando y avanzando, llegó desde Viamonte hasta Córdoba. Habíamos puesto también una banda de sonido. Descubrimos que los dos habíamos ido a colegio religioso, nos grabamos cantando el Tantum Ergo. Quedó un audio muy distorsionado, se escuchaba en la calle Florida cuando la gente salía de laburar. Fue todo en una jornada. Cuando a la gente se la convoca para algo sagrado enseguida se engancha.

Constructivamente la bufanda no seguía ningún modelo, era muy orgánica. No era prolija, parecía viva. Creo que sin saberlo íbamos detrás de eso. Era como una gasa que cuida las heridas, algo para abrigar al desamparado. Más que un textil era como un bicho, ni siquiera un mamífero, como un reptil. No había pensamiento previo, pero después de hacerlo hicimos una lectura seria de lo que había pasado, lo que habíamos logrado o no; después empezó a aparecer un trabajo más conceptual. Al principio era básicamente: jugar, vengarnos y divertirnos.8

La bufanda pudo tener un sentido de sanación social y cobijo, como cuenta Furgiuele, pero a su vez se podría leer como una metáfora sobre el atar vínculos; unir y construir en conjunto. Fue como un vómito artístico que salió de un espacio comercial y privado de arte hacia el espacio urbano y público. Maresca quería llegar a la gente con el objetivo de despertarla, como ella misma explica:

Guerra de Malvinas. Se desencadena el final del horror. El foso se abre, entra un poco de luz, la democracia era una fiesta y los plásticos nos apresuramos a festejar. En el mismo plan de festejos hice Una bufanda para la ciudad. Galería Adriana Indik. Trama que salía de la ventana de la galería y enredaba una cuadra de semáforos, cables y carteles de la calle despertando a la gente de su sueño consuetudinario.<sup>9</sup>

En la mayoría de sus proyectos, Maresca apuntaba a una comunidad mayor que podría construirse con un público general: una perspectiva amplia que

<sup>8.</sup> Entrevista con Ezequiel Furgiuele, realizada por el autor en febrero de 2016.

<sup>9.</sup> Textos manuscritos de Liliana Maresca como material de trabajo para Adriana Miranda.

anhelaba una nueva comunión entre el arte y la sociedad, utopía que sostendrá hasta el final de su vida. Es decir, desde sus primeros proyectos colaborativos y participativos, la artista ya ambiciona extenderse más allá del trabajo en conjunto que ocurría en los refugios del under basado en la necesidad compartida de una producción libre, frenética, festiva y visceral durante la posdictadura. Todos los proyectos que ella lideró durante esa época se realizaron en espacios que permiten vincular su práctica y la de otros con personas ajenas al reducto de las artes visuales.

Una bufanda para la ciudad fue el inicio de una serie de provectos que tuvo un crecimiento exponencial en cuanto a la comunidad que la artista decidía involucrar. En Lavarte, del mismo año, además de Maresca y Furgiuele se sumaron Alejandro Dardik, Martín Kovensky v Marcos López en artes visuales, y Claudia Char, los hermanos Clavel, Mario Malher y Olga Nagy en performance y música. En La Kermesse. El Paraíso de las bestias de 1986, la lista se engrosa aún más. Con dirección de Maresca y Daniel Riga participan: Elba Bairon, Bebeto, Diego Fontanet, Luis "El Búlgaro" Freisztav, Ezequiel Furgiuele, Alberto Jaime, Martín Kovensky, Liliana Maresca, Gustavo Marrone, Carlos Moreira, Daniel Riga, Marcia Schvartz, Laura Sivak como artistas visuales, Billy y Patricio Azulay, Pablo Castagnola y Marcos López en fotografía; se presentan a su vez una enorme cantidad de performances y obras de teatro underground, que incluyen a actores y directores como Guillermo Angeleli, Batato Barea, Emeterio Cerro, Claudia Chart, Ricardo Hogge, Olga Nagy, Fernando Noy, Gustavo Reig, Malher Symus, Vivi Tellas, Helena Triteck, Daniela Troianovsky y Omar Viola, entre otros; Agrupación Parisi, Ruben Carrasco y su grupo, Comida china, Fontova y sus sobrinos, La forma, Memphis La Blusera, Noy tetra brick y su parafernalia a 60-60, Claudia Puyó, Quinteto Flores, San Pedro Telmo y Todos tus muertos hacen shows de música en vivo; Marcelo Franco y Alejandro Villena presentan video arte y se proyecta Stock du shock de Jacqueline Lustib, Alfredo Oliveri y Carlos Trilnick.

p. 134-139

p. 141-159

10. Maresca no fue la única en organizar este tipo de encuentros colaborativos y transdisciplinarios durante la década del 80. En 1982, la artista participa de *Masas*, un evento performático del Grupo Taf, dirigido por Fernando "Coco" Bedoya, en el Teatro Margarita Xirgu, donde con 100 kilos de masa de pan realizan un cuerpo humano que luego reparten de a trozos al público. Dentro de la masa había tornillos, alambres y cosas oxidadas, entre otros. En 1984 y 1985, Maresca contribuye con varias manifestaciones teatrales de Emeterio Cerro u Omar Chabán, quienes incluían a artistas visuales en sus escenografías o vestuarios. Otro punto de encuentro fue la revista *El Porteño*, donde Maresca escribió reseñas en 1984 y publicó obras en algunas de sus tapas. Dirigida en esa época por Gabriel Levinas, la publicación nucleó a diversos personajes de la intelectualidad, como Miguel Briante, Jorge Di Paola, Jorge Gumier Maier, Marta Soriano, Enrique Symns y Daniel Molina, entre otros.

p. 136

Lavarte se realizó directamente en un espacio por fuera del ámbito artístico; se trató de una exposición que intervino una lavandería del barrio de Monserrat. La búsqueda de irrumpir en un ritual cotidiano y descolocar al usuario del local, fue aún más clara que en el proyecto anterior. "Recuperar la capacidad de asombro" y "desterrar el miedo al placer", describía Furgiuele en una nota del diario Clarín. 11 Objetos de los distintos artistas colgaban por todas partes, performers salían de adentro de los lavarropas, música en vivo sonaba en un ambiente con olor a jabón. La exposición fue levantada por los propietarios del local y duró sólo una jornada. A diferencia de la bufanda que fue una colaboración entre Maresca y Furgiuele con la participación de transeúntes ocasionales, aquí cada artista presenta su obra en forma individual y lo que se comparte con un público cautivo es el roce de actividades dentro de un mismo espacio. Es la suma de eventos, incluido el lavado de ropa, lo que se vuelve comunitario. Dirigidos por la potencia productiva y movediza de Maresca, cada uno de estos proyectos tuvo una impronta singular en cuanto al pensamiento sobre el público, la autoría y el sistema de trabajo colectivo.

Si el ritual entre la sanación, la reconstrucción de vínculos y el despertar que propuso Una bufanda para la ciudad salió de una galería de arte al espacio urbano, y el ritual de volver extraordinaria una actividad cotidiana que buscó Lavarte ocurrió directamente en una lavandería, La Kermesse iba a ser el ritual festivo, de referencia barrial y popular, que se introduciría nuevamente en un espacio artístico. En este caso se trató de un espacio institucional, El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, por ese entonces considerado elitista por Maresca por el barrio donde se ubicaba y el tipo de eventos y exposiciones que allí se realizaban. Engalanado con la intención de rescatar y potenciar el espíritu de las tradicionales kermesses de barrio para proponer un espacio lúdico de encuentro y participación, este proyecto fue en realidad un desembarco vigoroso del under dentro de una institución con cierta visibilidad mediática y con una gran afluencia de público, en una zona de la ciudad con una idiosincrasia cultural distinta. Las crónicas de la época contabilizaron una participación aproximada de 200 artistas de distintas disciplinas y unos 10.000 asistentes en los 10 días que duró la experiencia. Con una estética que podía bordear lo popular, absurdo o incluso lo abyecto, varios plásticos se juntaron en grupo para realizar las distintas atracciones. Por ejemplo, Maresca realizó con Furgiuele La rueda de la fortuna, Máquina Inyertatriche y Mazinger Z; con Bairon, Tiro al blanco y La reina de los bagres y con ambos artistas Zoo. 12 En un mecanografiado que presenta el proyecto, se anuncian además las siguientes atracciones: el juego del sapo, varios flippers, el palo enjabonado, el stand de

p. 159, 151, 154p. 155, 153

<sup>11. &</sup>quot;Muestra artística en una lavandería", en *Clarín*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1985. 12. Lauria, Adriana, *Liliana Maresca. Transmutaciones*. Museo Castagnino+MACRO, Malba-Fundación Costantini, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires - Rosario, 2008, p. 139.

Afrodita, la hamaca carril, el túnel del amor, el tren fantasma y el tiro al blanco, entre otros. No obstante, el componente performático fue lo más provocador durante esas jornadas, que sólo puede recuperarse en un pequeño porcentaje a partir de los artículos de prensa:

La primera vista del interior no podía ser menos delirante: punks, metaleros, señoras paquetas, chicas muy bien vestidas y otras apenas vestidas se mezclaban con curiosos que intentaban escapar de un gigantesco muñeco que corría a la gente al tiempo que se masturbaba. Otro personaje, enfundado en un impermeable negro con una cruz en la mano, tiraba cohetes y caminaba imitando el andar de un robot. También estaba el exhibicionista que con la cara pintada de payaso no dudaba en mostrar sus calzoncillos rosa a cuadros a todos.<sup>13</sup>

Ahí, en el medio de La Recoleta y dentro de una antiqua capilla. Con travestis al desnudo y toda la parafernalia paracultural de los 80 [...]. Arriba, en el escenario, sobre la escalera, tres morochos y un rubio golpean las tumbadoras como si estuvieran pasando un mensaje a través de la selva. Sobre una de las paredes cuelga un cuadro con la inscripción ¡¡ALEGRÍA!! En letra rococó y una foto maravillosa de Mirtha Legrand y el pianista Bruno Gelber sonriendo como en una publicidad de Odol. El maestro de ceremonias, Fernando de la Torre, anuncia que Batato Barea se larga con su "Recital de Poemas", y Batato aparece en el escenario de la antigua capilla convertida en centro cultural vestido de gorda llamada Suspiro Toledo del Congo Belga y se lanza con letras de Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Néstor Perlongher, José Hernández y Rubén Darío [...] Aparece Noy, un travesti de casi dos metros y nariz afinada. Canta a lo Nina Hagen sin llegar de ninguna manera al registro de la ex soprano germana. Lanza quejidos desagradables [...] llama a su amigo/a otro travesti delgado, de cabello magnífico sobre los hombros, depilado hasta la punta del pie, quien realiza un strip tease decadente, aborrecible y bello sin que se pueda explicar por qué. La última canción la destroza "un cortamambo" asignado como sonidista de la Municipalidad, que terminaba su turno a las 23. Con exactitud de reloj suizo el barbado cortó el sonido y se ligó las puteadas sonoras de Noy y toda la concurrencia.<sup>14</sup>

La experiencia no sólo presentó la escena cultural under de los 80 a un público general, sino que planteó una postura epocal sobre el contexto. "Esto es un espacio que tiene que ver con la fiesta totémica tratando de rescatar la alegría de poner el cuerpo en democracia", <sup>15</sup> explica Gustavo Canaveri, coordinador de *La Kermesse*. A esto se le debe sumar la búsqueda constante de

p. 145

p. 157

p. 152

<sup>13.</sup> Sequeira, Walter, "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la comuna", en *Somos*, Buenos Aires, enero de 1987, p. 56.

<sup>14.</sup> Sierra, Gustavo, "Una kermesse postmoderna en la Recoleta", en *La Razón*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1986, p. 17.

<sup>15.</sup> Sequeira, Walter, "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la comuna", en *Somos*, Buenos Aires, enero de 1987, p. 56.

Maresca por repensar las categorías y funciones del objeto artístico y del artista en la sociedad, ya mencionada en relación a la serie fotográfica que realiza junto a Marcos López. En primer lugar, denomina a experiencias como *Lavarte y La Kermesse* "Multimedios en Arte", una invención nominal propia cuyo objetivo es "romper con el mito de la individualidad del artista" y proponer un "trabajo colectivo con amplia interacción entre las diversas áreas del arte". <sup>16</sup> A su vez, busca redefinir o desdibujar la categoría tradicional de la escultura:

Nosotros queremos desacralizar toda esa historia de que la escultura es sólo para colgar en una galería y que no pase nada. Queríamos dotar de movimiento la obra y que el público sea parte de todo.<sup>17</sup>

Esto es una simple experiencia de esculturas a la que le agregamos el movimiento a través del actor, y le inventamos todo un mundo a su alrededor. Es una forma de desmitificar esas figuras solemnes de galería a la que el espectador jamás puede acercarse. Acá la gente juega con la escultura, la toca, la reinventa. 18

[...] sí tenemos, en cambio, basura, elementos de deshecho y un mínimo margen para transformarlos en otra cosa que muestre la realidad. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguiente, con la función de modificarlo.<sup>19</sup>

Durante estos primeros cuatro años de producción, que incluyen los objetos hechos con basura ensamblada, las series de fotografías con López y los proyectos colaborativos en espacios de diversas características, Maresca plantea en forma muy precisa varios fundamentos de su práctica: sus objetos son vitales, se mueven, se transforman y participan de rituales al ser activados por sujetos; cada objeto o persona forma parte de algo mayor; las categorías, técnicas o disciplinas artísticas son desdibujadas y atravesadas constantemente; los materiales, los contenidos, los espacios elegidos y las metodologías colectivas de trabajo están en estrecha relación con la realidad y con lo social; un público general y masivo (no necesariamente especializado) es el centro y destinatario de sus ideas.

p. 158

<sup>16.</sup> Mecanografiado para la exposición *La Kermesse*. Archivo Liliana Maresca.

<sup>17.</sup> Sequeira, Walter, "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la comuna", *Somos*, Buenos Aires, enero de 1987, p. 56.

<sup>18.</sup> Sierra, Gustavo, "Una kermesse postmoderna en la Recoleta", en *La Razón*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1986, p. 17.

<sup>19.</sup> Dahia, Alejandra, "Una escultura Underground desgrana el espíritu PUNK", en *La Razón*, Buenos Aires, 12 de enero de 1987, p. 26.

En 1987, Maresca es diagnosticada VIH positivo. De un frenético "hacer, hacer y hacer" entre 1982 y 1986, su producción cambia de ritmo. Durante los próximos dos años tendrá pocas apariciones dentro de la escena artística. Entre ellas, se encuentra el aporte a la exposición colectiva *Mitominas 2. Los mitos de la sangre*, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires durante 1988: un Cristo crucificado de santería cuyo cuerpo se conecta con una manguera transparente a una bolsa de transfusión de sangre colgada de la cruz.

El año 1989 es un golpe. A los diagnósticos de VIH en la comunidad del under porteño hacia fines de la década, se le suma la hiperinflación, la salida prematura de Ricardo Alfonsín de la Presidencia y el ascenso al poder de Carlos Menem. Con este último, se inicia una década neoliberal que otorgará indultos a varios de los militares encarcelados por la dictadura, sumergirá al país en la corrupción y entregará el manejo de la economía y los recursos del Estado a sectores corporativos y organismos internacionales, entre otras cosas. Muchos lo vieron como un fin de fiesta, otros como un castigo por el exceso. Y si bien Maresca desaceleró durante ese par de años previos, cuando volvió a una producción más enérgica y constante hacia 1989, fue más punzante que nunca.

En 1987 y 1988, la artista alquiló una casa en el Tigre junto a su amiga Marcia Schvartz.<sup>21</sup> A su vez, aprendió a trabajar el metal. Estos datos influyeron en el giro material<sup>22</sup> que dará su obra a partir de dos proyectos importantes de 1989: *No todo lo que brilla es oro y La Cochambre. Lo que el viento se llevó.* Si bien ambos proyectos presentan concepciones estéticas que parecieran contradictorias, juntos marcan un cambio en su obra: una búsqueda más depurada y sintética en comparación a la visceralidad de su trabajo previo y, a su vez, más precisa y directa en referencia a una violencia material y simbólica.

No sólo influyó en este giro la transformación de la arena sociopolítica y de la escena artística;<sup>23</sup> la artista misma atravesó una serie de cambios, según su amiga María Bernarda Hermida:

p. 161

p. 169-187, 189-191

<sup>20. &</sup>quot;Haga, no pare de hacer, había que hacer, hacer y hacer". Material documental en video, realizado por Liliana Maresca y Adriana Miranda, invierno de 1993.

<sup>21.</sup> El Tigre fue un destino elegido por Maresca no sólo durante estos dos años, sino también en ciertas ocasiones previas y posteriores de su vida.

<sup>22.</sup> No sólo trabajará con nuevos materiales, como metales o ramas recogidas en el Tigre, sino también la forma de producción cambiará, ya que manda a producir con terceros algunas elementos de sus obras.

<sup>23.</sup> La escena pasa de San Telmo a Once. La galería del Centro Cultural Ricardo Rojas abre en 1989 y se convierte en el espacio de exposición de las nuevas generaciones.

Ella empezó a tener un cambio muy grande cuando decidió sacar todas las esculturas y pintar la casa de blanco. Y empezó a estudiar metal. Empezamos juntas a estudiar metal. Fue al poco tiempo de que yo llegué que inició todo ese cambio. Entonces compartimos todo eso: transformar la casa, hacer meditación, leer sobre Jung, charlas sobre alquimia, salir a caminar, a la naturaleza, al Tigre.<sup>24</sup>

No todo lo que brilla es oro fue una exposición de una serie de esculturas de mediano formato dentro de una galería comercial. Maresca comenzó aquí con la elaboración práctica de un sistema de símbolos, lo que marca un cambio en la forma de acercarse a su obra. De lo lúdico y participativo de años anteriores abre camino a un terreno ligado a la interpretación.

No todo lo que brilla es oro (caja chica) y No todo lo que brilla es oro (caja grande) son dos obras similares dentro de la serie. Son cajas de madera –una cuadrada y otra rectangular– que contienen elementos forjados en bronce: una esfera, varios cuadrados con un agujero para insertar la esfera y diversas variaciones de prismas cuadrangulares (un prisma solo o dos, tres y hasta cuatro fusionados en una misma figura). Al abrir la caja, estos elementos se pueden desplegar y ordenar en infinitas combinaciones. La idea de unidades que forman parte de un todo mayor se mantiene, como también el movimiento de la escultura al ser activada por un sujeto, su capacidad de mutar y crear nuevas relaciones dentro de una comunidad de elementos. Lo que se agrega en este nuevo proyecto no es sólo el trabajo con materiales nobles y técnicas más tradicionales, sino también la elaboración de imágenes arquetípicas como la figura de la esfera y el cubo, símbolos de lo celestial y lo terrenal, y el color dorado, símbolo complejo que abarca desde lo trascendental hasta el dinero.

La ya mencionada *E.T.A.* y *E.T.* surgen a partir de ramas de árboles que Maresca recoge en el Tigre. Son despojos encontrados, pero no basura; objetos orgánicos que tuvieron vida y fueron arrastrados y erosionados por el río hasta ser rescatados por la artista. Para el extremo de cada una de sus ramificaciones, Maresca elabora engarces en bronce que, según vayan para un lado u otro, pisan dentro de un cuadrado o de un círculo, también realizados en bronce. En otro boceto de *E.T.A.*, Maresca describe el cuadrado como la tierra, el círculo como el cielo y el nudo de la rama como el puente entre ambos. *E.T.* y *E.T.A.* son masculino y femenino, cielo y tierra, bronce y madera. Son imágenes que representan la dualidad y la unión, como en *El sol y la luna*, donde la estrella y el asteroide son unidos por los brazos estirados de una figura antropomórfica. En *Espadas*, *El atravesado* y *La envidia*, aparece una mayor tensión y violencia dentro de la dualidad, ya sea por el equilibrio entre las formas o por el tipo de contacto que

p. 175-179

p. 169-171

p. 173

p. 172,

182-184

<sup>24.</sup> Entrevista con María Bernarda Hermida, realizada por el autor en marzo de 2016.

<sup>25.</sup> Maresca trabajará el dorado en relación simbólica con el oro, aunque el material que utilice sea el bronce.

realizan, por la separación o la penetración entre la madera y el bronce. *Perro ajusticiado* es directamente una cabeza real de perro muerto adentro de una caja fuerte forrada en dorado; el animal muestra sus colmillos y tiene un pedazo de panal de abejas en su boca. Todas las obras son elegantes, realizadas con buena factura y materiales nobles; no obstante, la fascinación que generan podría provenir de una compleja deriva que va de la metafísica a la violencia mundana.

En julio de 1989, con *La cochambre. Lo que el viento se llevó*, Maresca inauguró el programa de exposiciones de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dirigida por Jorge Gumier Maier, que se volvería el espacio paradigmático para la generación de artistas de los años 90. El proyecto también parte de objetos que la artista encontró en el Tigre, materiales que sufrieron el paso del tiempo y la erosión. Sin embargo, los mismos operaban sobre el deterioro y la decadencia de una Argentina tanto histórica como de aquel presente. Son esqueletos de sillas, mesas y sombrillas desplazados al espacio de exhibición, sin intervenciones de la artista y ordenados según sus funciones.

"... encontré estas sillas en un recreo del Tigre, El Galeón de Oro, construido en los 60 con toda una mezcla de modernismo progre y kitsch" —contaba Liliana Maresca en una carta— "Fue intervenido por la dictadura siendo descuidado y saqueado... estas sillas, como muchas otras cosas, al ser descuidadas se mojaron, inundaron, les llegó el tiempo de la descomposición. Cuando las vi me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada más que mi cara...". <sup>26</sup>

Como si se tratara del anuncio de un escalofriante poder anticipatorio, a sólo días de la asunción de Menem a la presidencia y entre medio de la imagen de desolación y ruinas ofrecida por Maresca, Batato Barea irrumpió en la inauguración y repartió al público ejemplares de la enciclopedia *Lo sé todo*. Los que la recibieron leyeron algunos fragmentos en voz alta y cuando terminaron Barea recitó el poema *Sombra de Conchas* de Alejandro Urdapilleta. Se cruzaron así una imagen de devastación, una vieja enciclopedia con un conocimiento escolarizado y un poema provocador y de cierto cinismo que relaciona las políticas sexuales y la identidad argentina. Pareciera un momento de búsqueda de sentido ante el cambio político, social y cultural. Cuatro años después, Maresca resumirá así aquel momento:

La fiesta terminó bastante rápido con los límites de la obediencia debida, el FMI, la prepotencia de los militares frente a un Alfonsín flojo. [...]

Lo que el viento se llevó. Una democracia sin poder. El hambre que avanza y un ejército de cartoneros robándole a Manliba los residuos de los residuos.<sup>27</sup>

p. 187

p. 190

<sup>26.</sup> Folleto de la exposición La cochambre. Lo que el viento de llevó. Archivo Liliana Maresca.

<sup>27.</sup> Textos manuscritos de Liliana Maresca como material de trabajo para Adriana Miranda.

p. 193-197

No todo lo que brilla es oro y La cochambre. Lo que el viento se llevó plantean dos nuevas preocupaciones de Maresca en relación al público y el acceso a su obra. Por un lado, cómo trabajar a partir de símbolos universales surgidos de imágenes arquetípicas –como el cuadrado, el círculo y el dorado– que tienen un ingreso directo y profundo a nivel perceptivo, al ser parte del inconsciente colectivo. Por el otro, cómo afrontar la coyuntura histórica, es decir, ser filosa y directa en el abordaje del contexto sociopolítico de la época. Ambos caminos se unen rápidamente en *Recolecta*, de 1990, en la que la artista plantea la posibilidad de elaborar un símbolo contemporáneo a partir, justamente, de la unión de símbolos universales con una práctica sobre lo contingente, es decir, la realidad misma.

Sobre todo en Barrio Norte yo veía que cartoneaban. Entonces me pareció que eso era el símbolo de un país que no podía producir, que no podía generar riqueza, que estaba totalmente entregado, así, de manos cruzadas, a otra gente que no tenía nada que ver con ellos, a alguien que venía y nos chupaba la sangre, y bueno, ese era el símbolo: el carrito cartonero era el símbolo de nuestro país. Me puse en contacto con alguien que estaba produciendo eso, y que se producía en el Warnes, fui, me prestaron un carrito, el tipo me entendió [...] encima después el Peronismo produjo la explosión de ese lugar. O sea ¡Basta de darle al pueblo algo! Creo que esa bomba que pusieron en el Warnes fue como significativo de que ya no damos más nada. Ya queremos vender todo lo que hay. Entonces para mí fue como un símbolo nacional [...] Y bueno, trabajé con eso. Y una idealización de eso incluso, por eso los convertí en oro, en plata.<sup>28</sup>

En el Centro Cultural Recoleta, Maresca exhibe el carro real que le alquila a un cartonero, un segundo carro de su misma escala pintado de blanco con soplete y dos carros pequeños sobre pedestales, realizados en bronce y plata. Esta tríada podría pensarse como un pasaje por tres niveles de mímesis: lo real, su representación y lo ideal. Pero también como un pasaje que va de lo real a la forma (ante la ausencia del color del carrito blanco) para, finalmente, constituir un símbolo. Dicho símbolo es elaborado a partir de la incorporación de elementos universales, como el carro dorado en relación con el sol, la trascendencia espiritual y la alquimia, pero también con sus metáforas más mundanas como la riqueza, el poder y el capitalismo.

Como explica Adriana Miranda, quien documentó varios de los proyectos de Maresca durante sus últimos años:

Ya en la década de 1990, Maresca puso su obra en clave de Jung, al que había comenzado a leer en 1988 inducida por Víctor Grippo. En Recolecta, el carro salía de su mundo local para ser un símbolo de algo que quería ir mucho más allá: la basura del

<sup>28.</sup> Material documental en video, realizado por Liliana Maresca y Adriana Miranda, invierno de 1993.

capitalismo, que todo lo traga, que todo lo transforma, que todo lo vende. A través del lenguaje simbólico, Maresca lograba transmitir sus ideas a la mayor cantidad de público...ella decía: "Yo quiero darle algo a la gente... me gusta el Centro Cultural Recoleta porque pasan miles de personas".

En la tríada de Recolecta el resultado es un símbolo, es decir el tres. En geometría o física, para obtener un signo de un elemento (el carrito verdadero), en primera instancia se lo convierte en forma (el carrito blanco), y a partir de esa forma se construye un signo (carritos de bronce y plata), el cual, en este caso, es un símbolo. Según la teoría del inconsciente colectivo de Carl Jung, la tríada y el oro son arquetipos, los máximos valores. No se trata de representaciones heredadas sino de posibilidades heredadas de representaciones. Los arquetipos se encuentran en nuestra mente, en el inconsciente colectivo. [...] En palabras de Jung, "El simbolismo aparece cuando necesitamos expresar lo que el pensamiento no puede pensar y representa algo más que su significado evidente". [...] Como tantas veces me decía Maresca: "no comprender nada y al mismo tiempo entenderlo todo". El artista al igual que el espectador se rinde ante estas imágenes eternas que atraen y fascinan. La esfera y el cubo, recurrentes en el trabajo de Maresca, conjuntamente con la tríada, el oro, el fuego, colores y figuras arquetípicos, son el conductor ideal para divulgar y esparcir sus ideas. Maresca me escribió: "La verdad es la obra y en el nudo está la implosión del destino dentro y fuera del tiempo".29

Desde una hipótesis abstracta, la creación de un símbolo sobre una coyuntura sociopolítica de un momento determinado podría permitir la percepción de esa realidad a mayor profundidad. Una vez que la representación o el símbolo de lo que está sucediendo se genera, es posible ver lo que tenemos enfrente e incorporarlo.<sup>30</sup> La evidencia de la realidad que presenta Maresca ya no radica en la intervención artística sobre la materialidad misma de la basura, como en años anteriores, sino en la conformación de un símbolo de ésta. El carrito de cartonero sigue siendo el mismo carrito de cartonero, y así lo exhibe. La basura no transmuta en oro, sino todo lo contrario: al provocar su pasaje a símbolo, Maresca la hace aparecer en toda su potencia. El despojo ya no se transforma en arte, sino que las herramientas del arte transforman el despojo en un símbolo de la violencia capitalista; una basura que ya no es obra sino comida o sustento. Es una culminación del realismo, como explica Fabián Lebenglik en el prólogo de la muestra, pero no porque lo cierre sino porque a partir del símbolo logra exhibir la realidad en todo su espectro.

<sup>29.</sup> Entrevista con Adriana Miranda, realizada por el autor en mayo de 2016.

<sup>30.</sup> Muchos artistas de aquella época que presenciaron la exposición *Recolecta*, comentaron al autor que los cartoneros no eran tan visibles en la ciudad a principios de los años 90, como sí sucederá hacia 2001, transformándose en uno de los símbolos de la crisis que estallará ese año.

Esta podría ser una de las razones por las cuales Maresca comienza a mezclar lo universal, trascendente y eterno con lo contingente, efímero y coyuntural. Es la potencia que traen las dicotomías, como la del dorado entre la trascendencia y la violencia del capitalismo, o la de la esfera y el cuadrado entre el cielo y lo espiritual y la tierra y lo mundano. Los símbolos universales son unidades de discernimiento; códigos comunes a todos que ofrecen una percepción directa de las cosas. Son una herramienta analítica y emocional, no sólo para el crítico sino, y sobre todo, para el espectador: ofrecen una nueva escala y un nuevo parámetro para entender algo tan complejo como la realidad. Se trata de vestir lo contingente de trascendente a partir del uso de esos arquetipos universales. Y así ayudar a la gente a que entre, para que una vez adentro su arte pueda, como le gustaba decir a ella, "molestar, molestar y molestar".<sup>31</sup>

Maresca no sólo encara una elaboración práctica de símbolos contemporáneos, sino toda una teoría. Y en sus próximos proyectos la violencia será tanto el escalpelo como la materia prima con la que cristalizará sus formas. El origen y el destino de sus símbolos.

## Violencia expandida

Sobre una alfombra de referencias persas, Maresca apila seis carcasas de zinc que se utilizan para introducir ataúdes dentro de un crematorio. Detrás de ellos, una lámpara a querosén mantiene una pequeña llama encendida. La Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta,<sup>32</sup> donde se instala la obra, es pintada íntegramente de dorado; desde el techo una luz detrás de una gelatina roja ilumina el espacio de color. En *Wotan Vulcano* (1991) se entremezclan nuevamente elementos relacionados a la trascendencia y los mitos arquetípicos con la coyuntura política. Wotan es el dios nórdico de la guerra y la muerte, mientras que Vulcano es el dios del fuego en la mitología romana. La exposición fue un gesto sintético, pero que se expandió de una anécdota personal a un problema político tanto local como internacional, de una referencia espiritual sobre la purificación por el fuego a un ritual imprevisto y terrenal: la artista

p. 202-203

<sup>31. &</sup>quot;MIRANDA: Porque en cierta forma, yo quiero ser descriptiva con este video. hacer una descripción de la obra y que se entienda cuál es tu idea. Digamos, cuál es tu fin. / LILIANA MARESCA: Molestar, molestar y molestar. / MIRANDA: ¿Cuál es tu misión? / LILIANA MARESCA: Molestar". Material documental en video, realizado por Liliana Maresca y Adriana Miranda, invierno de 1993.

<sup>32.</sup> La Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta fue un espacio creado por Miguel Briante (director de la institución entre 1990 y 1993) para que los artistas respondieran a los hechos de la realidad.

tuvo que limpiar las carcasas con lavandina y fuego en el patio de la institución, ya que el crematorio de la Chacarita se las prestó aún con mortajas de cadáveres adheridas, que invadieron el centro cultural con olor a muerto. La muerte, la idea de transmutación con fuego, el dorado como símbolo de la eternidad; la muerte, las guerras en el Golfo Pérsico, la lámpara de querosén en relación al petróleo, el petróleo en relación al oro y al capitalismo.

[...] una tía se estaba muriendo, hacía tres años que estaba con cáncer en un hospital. Yo, casi tipo Santa Teresita, iba todas las semanas a verla y hacerle apoyo terapéutico, hacerle mimitos, masajitos... Hasta que se murió. En el medio de eso, se desata la guerra del Golfo; entonces me pareció esa cosa de lo tanático terrible. Muertos y muertos y muertos, me imaginaba muertos. Cuando la enterraron a mi tía, fuimos a un cementerio parque y vi una serie de cajones tirados al aire libre, carcasas de zinc, desocupados. Y dije: esto es una instalación, lo pongo en una galería y es maravilloso. Después incluí la alfombra persa porque lo relacioné con los muertos del Golfo. O sea que pasó por ahí. Pasó por la muerte, pero además pasó por el momento político donde ya empezaba la privatización, donde ya empezaba la muerte de nuestra economía, donde ya empezaba la entrega de todo un país y bueno, a mí eso me afecta. Yo no quiero un modelo de país así, privatizado. Yo creo que si hay algo que es nuestro tiene que ser para nosotros.

Era la muerte, eran todos nuestros muertos, todos nuestros desaparecidos y me parecía que tenía que producir eso. Y lo más terrible fue el olor a muerto, que era más fuerte que la imagen y fue lo que más molestó y que encima coincidió con una muestra que se dio al lado donde estaba invitado Grosso³³ y todos los funcionarios, donde ellos iban a comer, donde había caviar y todo eso. [...] Y era muy denso ir a comer caviar y te encontrabas con un olor a muerto terrible y encima la muestra se llamaba "Privatización de espacios públicos". Para mí era la muerte del país, la muerte de la ideología, la muerte de todo, porque era tan claro y yo al lado con eso así, como mostrándole a Grosso.... diciéndole nos estás matando.

El olor a muerto es algo terrible que nadie lo soporta, porque es ancestral el olor a muerto, es más fuerte que la imagen del cajón. $^{34}$ 

Si bien en esta obra, como en su producción en general, Maresca aborda un claro pensamiento en relación a la realidad social, nunca hace referencias al SIDA, que era una enfermedad que en aquel momento mataba aceleradamente a gran parte de su entorno. No obstante, es una de las tantas lecturas posibles dentro de su práctica, a partir de la polisemia que en general ofrecen sus obras y del cruce constante que provoca entre la trascendencia

<sup>33.</sup> Carlos Grosso, intendente de Buenos Aires entre 1989 y 1992.

<sup>34.</sup> Material documental en video, realizado por Liliana Maresca y Adriana Miranda, invierno de 1993.

espiritual y la violencia más cruda. Varias personas del entorno lo entendieron desde ese ángulo, como cuenta ella misma en una entrevista que le hace Gisela Rota en la revista *Cerdos & Peces*:

p. 200-201

Tuve que pasarme una semana limpiándolos con 10 litros de lavandina. Metida ahí adentro con botas y guantes sacando los pedazos de mortaja. Cuestión que fue una experiencia superinteresante, porque hasta ahí me lo había tomado medio en chiste, medio en serio. Pero al tener que meterme tan adentro de la muerte te puedo decir que la sentí... después llovió y tuve que esperar que se secaran, hasta que los quemé con kerosene y pude inaugurar.

[...] Mis amigos particularmente me odiaron. Porque cómo era posible que tuviese que insistir con ese tema que a todos les toca y prefieren ignorar... Yo creo que mi misión en la vida es molestar. Hacer cosas que sean una patada en los huevos.<sup>35</sup>

p. 208-209

En su próximo proyecto, *Ouroboros* (1991), este trabajo en paralelo entre un símbolo universal o arquetípico y la realidad, al cual Maresca se abocará durante esos años, suma un nuevo capítulo. Por un lado, la figura misma del ouroboros –la serpiente que se come su propia cola– es una imagen arquetípica que presenta dualidades: es el ciclo eterno de las cosas como también el esfuerzo inútil. Para la alquimia es, a su vez, un símbolo de unión entre lo material y lo espiritual, en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación. Une lo consciente y lo inconsciente. Por otro lado, en el folleto que prologa el proyecto, Maresca cita a Aldo Pellegrini para explicar su interés por la tensión entre los pensamientos teóricos o metafísicos y la acción concreta sobre la realidad:

La creación del mundo es inútil y esa inutilidad se revela en el carácter corrosivo (ácido sulfúrico) de la realidad. A la realidad quemante y destructora, el poeta opone un universo originario, hueco y desierto [...] La idea metafísica de la existencia vacía frente a la vida peligrosa y ardiente.<sup>36</sup>

Ouroboros fue un objeto de aproximadamente 26 m2 instalado en el patio seco de la Facultad de Filosofía y Letras de la Uniersidad de Buenos Aires. Una serpiente que se comía su propia cola, cuya estructura de caños y metal desplegable estaba recubierta por hojas de libros arrancadas. Dichos libros provenían de la biblioteca de Maresca y de la misma casa de estudios en donde se realizó el proyecto, y a la cual la artista invitaba a participar: "No es escultura, es objeto; es efímero, no es bello; pretende y requiere la colaboración de

<sup>35.</sup> Rota, Gisela, "Liliana Maresca: 'el placer de romper libros'", *Cerdos & Peces*, N°42, Buenos Aires, septiembre de 1991, pp. 26-27.

<sup>36.</sup> Folleto de la obra Ouroboros. Archivo Liliana Maresca.

alumnos y profesores de la Facultad para que conviertan las hojas de los libros que más amen y más odien en escamas del Ouroboros".<sup>37</sup>

[...] lo relacioné con el hartazgo de las teorías, lo estático de las teorías... eran todos los libros que tenía en mi casa, que había acumulado desde los 16 años, desde que empecé a leer, más otros materiales de estudio de la Facultad.

Había muchos estudiantes que se sentían incómodos, porque yo había utilizado desde Sartre, Platón [...] los rompí, lo que era un gran placer y aparte una recuperación de esos libros mismos porque había cosas que me parecían maravillosas en el momento que las rompía y las pegaba. Y la idea de todo eso era una gran quema, de ese bicho que estaba vivo, que era absolutamente sensible, porque era un animal sensible que se iba deteriorando a lo largo del tiempo... Es una muestra que duró tres meses, estuvo al aire libre y llovía y le caía el agua, y se deterioraba y se iban cayendo las escamas y la gente escribía cosas sobre las hojas del libro. Hubo gente que robó pedazos de libros, o sea, motivó diversas cosas entre la gente de la Facultad, sobre todo los alumnos y los profesores... bueno... hablaban de teorías, como suelen hacer los profesores. Y, finalmente, eso quedó en la gran quema... donde se fue desvaneciendo... pobrecito este bicho tan maravilloso, esta víbora que se comía la cola se fue desvaneciendo en fuego, humo y cenizas. Me pareció que era importante que en algún momento de la vida de uno, uno tiene que hacer un corte y pasar de la teoría a la práctica y al hartazgo de esa teoría, a la banalización de la teoría. Porque definitivamente, hablamos de cosas, hablamos de cosas, pero la realidad se nos escapa constantemente y ésta era una forma de poner en evidencia todo eso.38

Si *Wotan Vulcano* aludía al fuego en relación a la cremación y a la limpieza de esas carcasas como rituales de purificación, en *Ouroboros* la quema será un ritual realizado en privado, pero con tintes polémicos. Puede remitir a un pasaje de la teoría a la acción mediante un rito de transformación de esa serpiente orgánica, pero no deja de recordar la quema de libros como un evento violento en relación a la censura y la difusión del conocimiento. A ambas producciones, vinculadas por un lado con una violencia política local e internacional y por el otro con una violencia en relación al conocimiento académico, se le sumará en el mismo año *El Dorado*, un proyecto que trabaja sobre la violencia histórica alrededor de la conquista del continente americano.

Una pirámide truncada roja, cuya forma hace referencia a un lingote, funciona como pedestal de una esfera y un cubo dorados (nuevamente, los símbolos del cielo y la tierra). Una alfombra rectangular une estos elementos con un trono de estilo colonial. A un costado, en un escritorio de oficina, una

p. 200-201p. 210-211

p. 224

<sup>37.</sup> Ibíd.

<sup>38.</sup> Material documental en video, realizado por Liliana Maresca y Adriana Miranda, invierno de 1993.

computadora y una impresora entregan en forma constante una hoja que presenta una ecuación matemática: el intento de calcular la proporción entre la sangre aborigen derramada –que representa el lingote rojo– y la cantidad de kilos de oro usurpado por los españoles –representado por la esfera y el cubo. Como explica Maresca en un boceto de la instalación: "el oro es el dios de los hombres que produce muertos".

El Dorado se presentó en la exposición colectiva La Conquista, inaugurada a fines de 1991. Un proyecto que impulsan Maresca, Elba Bairon y Marcia Schvartz en relación a los "festejos" que se celebrarían al año siguiente por los 500 años de la llegada de los españoles a América. Según Maresca, fue una nueva excusa para volver a juntar a la escena artística de Buenos Aires.<sup>39</sup>

La Conquista estuvo alejada del maremoto colectivo y desenfrenado que unificó autorías, estéticas y posturas ideológicas en La Kermesse. Si bien mantuvo una denominación similar al presentarse a la prensa como "espectáculo multimedia", y abarcar prácticas como la pintura, la escultura, la instalación, la fotografía, el video, el teatro, la danza y la música, lo cierto es que cada artista presentó su producción en forma individual. Se trató, entonces, de una exposición colectiva clásica, con un eje unificador temático que en no todos los casos fue respetado. Los tiempos habían cambiado: ya no tenía sentido el desembarco de la fiesta under en un espacio de visibilidad, sino el intento de unificar esfuerzos dentro de una escena cada vez más individualista.<sup>40</sup> La Conquista mezcló artistas visuales de los años 80, de los 90 e incluso de décadas previas, pero al no producirse obras en conjunto y al no comulgar sensibilidades, espíritus o posturas sobre el arte, la exposición terminó siendo sólo un muestrario de cuarenta artistas activos de diversas generaciones coexistiendo en Buenos Aires durante 1991. En este sentido, el documento más interesante que sobrevive a aquella experiencia es una sesión fotográfica y en video que realizan Marcos López, Res y Miranda de un grupo pequeño de artistas que participaron en la exposición -probablemente el más cercano a Maresca- vestidos de aborígenes y españoles conquistadores o evangelizadores. A Maresca, de monja, la acompañan amigos con los que ya venía trabajando en los años 80, como Bairon, Schvartz o El Búlgaro; otros que, si bien ya producían desde los 80, estarán más relacionados con la década del 90, como Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo y algunos históricos como Juan Pablo Renzi y Oscar Smoje.

p. 216-221

p. 215

<sup>39.</sup> Cf. De Sanctis, Pablo, "América conquista" en *Fierro*, Buenos Aires, diciembre de 1991. 40. "A pesar del tinte individualista que empezó a sentirse en la atmósfera, a Elba se le ocurrió trabajar el tema de los 500 Años. Marcia apoyó y Maresca empujó terrible proyecto con 40 artistas reuniéndose para ver qué hacíamos, si había producción o no, cosa que finalmente fue no. Pero un año después de lo proyectado se hizo la muestra en el Centro Cultural Recoleta con resultados para mí medianos". Textos manuscritos de Liliana Maresca como material de trabajo para Adriana Miranda.

Quince años después, Jorge Gumier Maier describirá esta producción fotográfica de la siguiente manera:

Ustedes vieron las fotos de La Conquista: estábamos nosotros ahí disfrazados de cualquier cosa, solamente Liliana podía reunir a gente tan diversa y dispar que de otra manera jamás se hubiera reunido, o sea gente que naturalmente ni nos saludábamos, fuimos convocados únicamente por Liliana; ella tenía la posibilidad de conectar con lo más rico y lo más individual y personal del otro, y no para subsumirlo a un proyecto, porque La Conquista no fue que todos nos metimos bajo una caparazón dogmática que era la idea de Maresca. Al contrario, ella lo que hizo fue potenciar individualidades, al punto que varias de las obras no hacían referencia alguna a la Conquista de América.<sup>41</sup>

## Imagen pública, ofrecimiento íntimo

Para que un problema o conflicto en relación a la realidad pueda ser representado, es necesario primero poder percibir aquello que se quiere representar, tiene que haber luego una acción en relación a aquello que se percibe y, por último, esa acción debe ser comunicada. Es posible leer estos tres pasos en Recolecta: el carro real es la percepción de los cartoneros, el carro blanco es una acción sobre esa realidad y los carros dorado y plateado una forma de comunicar el problema mediante la elaboración del símbolo. La violencia acontece ante el impedimento de alguno de estos pasos: la imposibilidad de percibir, accionar o comunicar la realidad. De este modo, La cochambre. Lo que el viento se llevó podría representar el problema de la percepción de la coyuntura sociopolítica que se avecina en 1989: "Cuando las vi [las sillas] me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada más que mi cara...". Ouroboros podría referir, en cambio, al problema de la acción sobre dicha coyuntura: "Porque definitivamente, hablamos de cosas, hablamos de cosas, pero la realidad se nos escapa constantemente y ésta era una forma de poner en evidencia todo eso". Sus últimos tres proyectos abordarán, en cambio, el problema de la comunicación.

Espacio disponible (1992) fue leído a partir de cierta autoconciencia que podría haber tenido Maresca sobre su inminente muerte y el vacío que generaría en la escena artística, como también desde un abordaje al problema del mercado, ya sea en relación al mercado del arte, a la propiedad privada, a las ventas de las privatizaciones o al capitalismo en términos generales. Consistió en tres carteles, dos sobre las paredes de una pequeña sala con las leyendas "ESPACIO DISPONIBLE" y "DISPONIBLE 23-5457", y otro cartel caballete o

p. 238-239

<sup>41.</sup> Hasper, Graciela (comp), *Liliana Maresca: documentos*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2006, p. 68.

sándwich en el centro del espacio, donde se podía leer: "ESPACIO DISPONIBLE. APTO TODO DESTINO. LILIANA MARESCA. 23-5457. DEL 3-12 AL 24-12-92".

Otra lectura de la obra podría surgir de las sensaciones que tuvo Maresca durante La Conquista, el proyecto inmediatamente previo donde buscó juntar nuevamente a la escena artística y del cual no se sintió conforme remarcando el tinte individualista que empezaba a sentirse en la atmósfera y los resultados para ella medianos que tuvo esa exposición. Luego de exponer en espacios con un público masivo como el Centro Cultural Recoleta (Recolecta, Wotan Vulcano y El Dorado), o fuera del circuito artístico como La Facultad de Filosofía y Letras (Ouroboros), que le ofrecían la cantidad y variedad de público que siempre buscó, Espacio disponible se realiza en el Casal de Catalunya, para entonces una sala dirigida especialmente a la pequeña comunidad artística. Lo disponible pudo ser entonces exactamente lo que marcaban los carteles: el espacio de exhibición, es decir, una forma de Maresca de interpelar a la escena de aquel momento acerca de un posible vacío, ya sea porque se había acabado el espíritu colectivo y colaborativo de otras épocas, por el vínculo que el arte empezó a buscar con el mercado o por la sensación de que el arte no se vinculaba con la realidad social en plena década neoliberal. A su vez, como anunciaban los carteles, el espacio disponible fue también ella misma ofreciéndose a entablar una comunicación intelectual o emocional con sus colegas, ya que el teléfono otorgado era el propio (y el de la casa en la calle Estados Unidos, caldero de proyectos, fiestas e ideas durante los 80). Si éste hubiese sido el caso, el resultado no fue el esperado: nadie la llamó para completar la obra y entender de qué espacio, metafórico o real, estaba hablando.

Ésa fue una muestra para un grupo reducido de artistas plásticos y que no tenía nada de erótico, era puramente intelectual, casi nadie la entendió y hubo gente que me preguntaba dónde estaba la muestra. En cambio, en la muestra de El Libertino, el erotismo funciona como comunicación básica, y por eso la gente se engancha con esta obra: en la primera muestra no me llamó nadie, pero en esta última tengo un promedio de cinco llamadas telefónicas diarias.<sup>42</sup>

p. 248-249

Un poco menos de medio año después, Maresca presenta *Imagen Pública* – *Altas Esferas* (1993). Para su realización se sumerge dentro de los archivos fotográficos del diario *Página/12* y selecciona imágenes con el objetivo de armar un gran collage de gigantografías que empapelen las paredes y el techo de la Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta. En el medio del espacio coloca un pedestal con escalones donde un recipiente junta tinta que cae de a gotas del techo. Los que aparecen en las imágenes son políticos de la época y

<sup>42.</sup> Sánchez, Julio, "Una artista se ofreció 'para todo destino' en una revista erótica", en *La Maga*, N°99, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1993, p.15.

del pasado, militares genocidas, deportistas y gente de la farándula: todos forman parte de un mismo conjunto. Maresca no produce nueva información, sino que a partir de la abundancia de vínculos, superposiciones y simultaneidades entre estas personalidades, propone otra manera de consumir, procesar e impactar con imágenes que ya eran masivas y públicas.

Durante ese mismo año, en una serie de entrevistas en video, Maresca dialoga con Furgiuele y le comenta lo siguiente:

[...] lo único que me interesa es que el ser humano pueda producir una obra que conmocione a otros, que comunique cosas, que hable, que sea revulsiva, que hable de la mierda, del horror, del querer trascender ese horror y esa mierda...

Yo no quiero este mundo, no me gusta, lo detesto. Yo quiero un mundo donde seamos mucho más iguales, donde todos tengamos las mismas posibilidades. Y bueno, yo trabajo para eso, para modificar este mundo que me molesta, me molesta, no creo que esto sea bueno. Y yo quiero hacer otra cosa, y lo digo y me enfrento con un montón de gente, y espero poder seguir enfrentándome, espero poder seguir teniendo la polenta que tengo y mucho más, para decir: "Esto no es así, jesto es de otra manera!". Y me chupa un huevo los que dicen que hay que aceptar el mundo como es porque yo no lo acepto y trabajo para eso. Y toda mi vida y toda mi obra está metida en eso de cambiar jlo que no me gusta! Y creo que hay mucha gente a la que no le gusta como es. No soy light, no lo seré nunca, tengo mucha pasión...

Ser light es aceptar las cosas como son y regalarle al mundo como una felicidad de algo que es una mierda. Y para mí no es así ¡Es una mierda! ¡Y es una mierda! ¡Y yo quiero decir que es una mierda! Y lo quiero cambiar a través de lo que hago.

[...] el arte no puede ser masturbatorio, el arte tiene que ser irritante, el arte tiene que producir, tiene que apretar un resorte para que el otro diga: ¡Carajo, esto me propone otra cosa! Yo puedo hacerlo, es posible otra cosa. 43

En *Imagen Pública – Altas Esferas* aparece el cuerpo de Maresca desnudo entre personajes como Carlos Menem y Jorge Rafael Videla. Es la imagen introductoria que recibe al espectador a la entrada de la sala y que ilustra el folleto de la exposición y una postal que la gente puede llevarse. Durante la misma jornada que dialoga con Furgiuele, lo hará más tarde con León Ferrari y, sobre esa imagen, comentará lo siguiente:

Creo que hay cosas que me afectan de la realidad, que no puedo escapar de verlas y me molestan, y entonces trato de buscar una respuesta y me involucro p. 245-51

<sup>43.</sup> Material documental en video, realizado por Liliana Maresca y Adriana Miranda, invierno de 1993.

completamente, así, en cuerpo y alma, y me desnudo. Creo que me desnudé para demostrar que yo también estaba metida en todo eso, porque a mí también me afecta la corrupción, la tranza, toda esa cosa asquerosa que detesto de la sociedad, pero que también me está pidiendo constantemente que yo defina posturas y, bueno, tampoco puedo verme fuera de todo eso, creo que también estoy adentro de toda esa basura y sin quererlo, ¿no? Porque siempre elegí estar afuera, pero en algún momento viviendo en este país con todo lo que sucede me doy cuenta de que eso me arrastra como algo que me agarra de los pelos y me revuelca y me dice: vos también sos una prostituta de todo esto, porque si no te hubieras ido a vivir al campo v estarías sembrando zapallitos en un lugar maravilloso fuera de todo esto y, sin embargo, yo necesito estar acá en el cemento, comida por ese cemento, comida por funcionarios, comida por el centro cultural, comida por todo eso... Y trato de salir de alguna manera, por lo menos diciéndoles a los demás que esto es una mierda. Y no dorándoles la píldora diciendo todo esto es maravilloso, porque no lo creo y, bueno, creo que voy a morir pensando que esto tiene que ser cambiado. Y quiero que se cambie, quiero que se cambie y dedico toda mi energía a eso.44

Poner el cuerpo ante la situación política es ubicarse en un lugar de autoconsciencia, no sólo en el sentido de que todos somos parte de la corrupción, sino del lugar que debe ocupar el artista en la sociedad. La ofrenda de su cuerpo es, a la vez, la ofrenda del cuerpo de un artista que también ocupa una posición pública con la misión de comunicar y cambiar el rumbo de las cosas.

Como en casi todos sus proyectos que tienen un anexo o una coda más allá del momento de exhibición, 45 varias gigantografías de *Imagen Pública – Altas esferas* terminaron como paneles instalados por Maresca en la Costanera Sur de Buenos Aires; una acción de cierre cuyo objetivo fue hacer un video y una serie de fotografías. Los personajes públicos que habían sido protagonistas de la obra, y de la historia del país durante las últimas décadas, terminaron entre escombros dentro de un paisaje desolado, como si se tratara de una Argentina en ruinas que recuerda de algún modo la sensación sombría de *La Cochambre. Lo que el viento se llevó*.

El siguiente proyecto, que aparece en la revista erótica *El Libertino* en octubre de 1993, fue también un ofrecimiento público de su cuerpo, pero con el objetivo de establecer una comunicación íntima de uno a uno. En una doble página, catorce fotografías la presentan en posiciones eróticas alrededor de la leyenda "MARESCA SE ENTREGA. TODO DESTINO. 304-5457".

p. 252-253

p. 258-259

<sup>44.</sup> Op. cit.

<sup>45.</sup> El potencial llamado de la gente en *Espacio Disponible* y la serie de "El Libertino". La quema de *Ouroboros*, las fotografías grupales de *La conquista*, la limpieza de las carcasas de *Wotan Vulcano*, etc.

Esta es la primera vez que tengo un retorno con una muestra, la obra continúa con los llamados que hacen pensar qué estoy haciendo. El público es gente que está fuera del circuito de la plástica, no me llaman para decirme ¡Qué buena tu obra! En general la captación es más elemental, evidentemente cuanto más elemental más llegás a la mayoría de la gente. Cuando empezás a tener intimidad en el teléfono los tipos empiezan a entender y se fascinan. Les explico que para mí pasa por la apertura en sentido universal y que espero su propuesta que no tiene por qué ser erótica: en general todos me quieren conocer, pero yo sólo di cuatro entrevistas.

Creo que el erotismo es la comunicación más primaria, y yo con mi obra estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro. $^{46}$ 

En un texto más pequeño dentro de la misma doble página de la publicación, Maresca redunda sobre la ofrenda del cuerpo del artista, pero ya no a la esfera pública o a un desconocido que la llame, sino a un equipo de trabajo de la comunidad artística para la producción de una obra conjunta: "LA ESCULTORA LILIANA MARESCA DONÓ SU CUERPO A ALEX KUROPATWA -FOTÓGRAFO-, SERGIO DE LOOF -TREND SETTER-, Y SERGIO AVELLO -MAQUILLADORA- PARA ESTE MAXI AVISO DONDE SE DISPONE A TODO". El copyright de la producción estará bajo el nombre de Fabulous Nobodies, una agencia o marca ficticia, sin productos, creada ese mismo año por Roberto Jacoby y Mariana "Kiwi" Sainz. Este último juego de colaboraciones y autorías que produce Maresca no es para nada ingenuo. No sólo en relación a colaboradores como Kuropatwa, de Loof y Avello, figuras vitales dentro de la escena cultural del momento, sino también por el vínculo histórico que decide establecer con un artista como Jacoby -uno de los artífices del Arte de los Medios durante los años 60-47 en el momento que encara estos últimos dos proyectos vinculados con la comunicación y los medios. Maresca fue una artista que no sólo buscó construir vínculos con un público general y amplio y entablar colaboraciones con colegas contemporáneos y artistas de otras disciplinas, sino también tejer conexiones con la historia del arte, cosa que hizo en diversos momentos de su práctica. Tal fue el caso de su vinculación con Emilio Renart, de quien fue alumna a principios de los años 80. Durante la década del 60, Renart dotó a sus objetos de una impronta orgánica y viva, y como maestro de artistas en los 80 daba ejercicios donde debían realizar obras con basura. Hacia 1988, cuando su obra se tornó más metafísica o

<sup>46.</sup> Sánchez, Julio, "Una artista se ofreció 'para todo destino' en una revista erótica, en *La Maga*, N°99, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1993, p.15.

<sup>47.</sup> El grupo Arte de los Medios fue formado en 1966 por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, quienes produjeron obras en relación con los medios de comunicación masiva y su capacidad para construir los hechos.

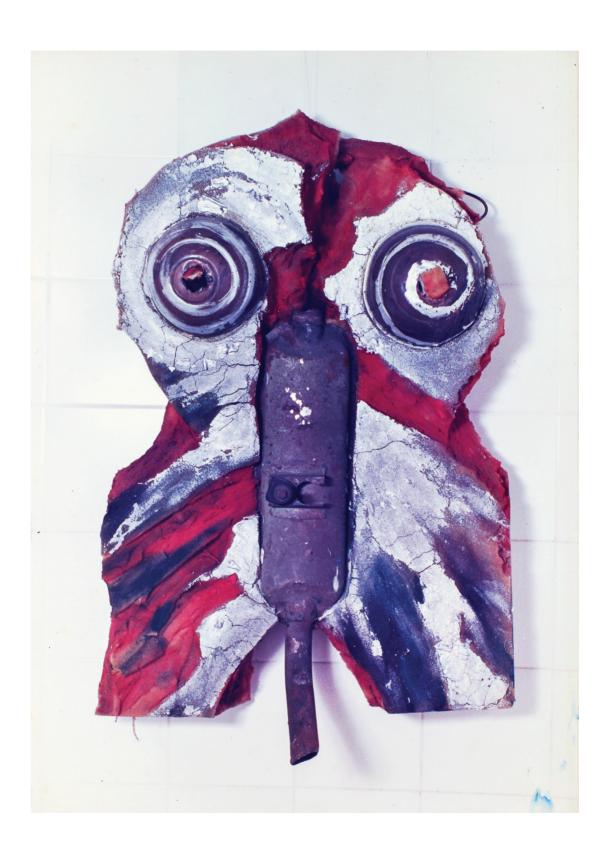
simbólica, con materiales nobles como el bronce, el plomo o la madera, se acercó a Víctor Grippo. En los últimos años en que su obra abarcó diversos registros de la violencia y la realidad social, trabó amistad con León Ferrari. No es curioso entonces que al trabajar con los medios de comunicación se acerque a Jacoby y produzca esta intriga autoral. A través de su obra, Maresca siempre buscó reunir diversos artistas de distintas disciplinas, de distintas décadas o distintas estéticas. Reunir basura con más basura, con materiales nobles o con su cuerpo. Reunir símbolos universales y eternos con una coyuntura política contingente y efímera. Unir el arte con la sociedad.

Reunir a las *Mascaritas* fue, intuitivamente, el comienzo de la investigación para realizar este texto:<sup>48</sup> volver a acercarlas para que formen el todo del cual son parte. Una carita sola es simplemente la forma de un rostro, pero una multitud es la determinación obstinada de representar una y otra vez a un otro en comunidad. A su vez, como el título lo indica, la máscara puede considerarse como un ocultamiento del rostro, por lo cual podrían leerse como una sociedad que se esconde. Pero también la máscara es aquello que en los rituales permite la transformación, y podría leerse nuevamente como un posible cambio ante la unión, o una transmutación de ella misma en un todo comunitario después de su propia muerte. Lo cierto es que la máscara es uno de los arquetipos mencionados por Jung, en relación a los diversos roles o personas que un individuo adopta o construye en la interacción con el medio social. Tal vez cada una de esas mascaritas sea su autorretrato, la forma o el rol que adoptó Maresca para cada uno de sus amigos, de sus colegas, de sus familiares.

Para la sociedad en general, el rol que quiso transmitir es el de una artista que pone el cuerpo durante una época compleja y movida, que atraviesa la salida de la dictadura, las víctimas del VIH y la política neoliberal. Una artista que buscó constantemente diversas maneras de comunicarse con el otro, de transformarlo a partir de la capacidad de conmocionar o de molestar; de estar con el otro, de ser uno con ese otro o de amar. Una artista que buscó siempre cómo transformarnos, desde el círculo más íntimo hasta la sociedad en general, en una comunidad un poco menos "careta". Su legado es pura determinación –una que se mantuvo inquebrantable y constante, consciente y profunday es eso lo que tenemos que preservar.

48. Las mascaritas son, justamente, el final del trabajo enorme y necesario que hizo Adriana Lauria para la exposición *Liliana Maresca. Transmutaciones*: reunir la obra y documentación de Maresca por primera vez luego de la exposición *Frenesí* (1994), y a más de diez años de su muerte.

Torso, 1982
Espuma de poliuretano expandido, alambre, pintura sintética, metal 92 x 62 x 32 cm.
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes
Cortesía Archivo Liliana
Maresca





Vista de la exposición en la Galería 264, 1985 Cortesía Archivo Liliana Maresca

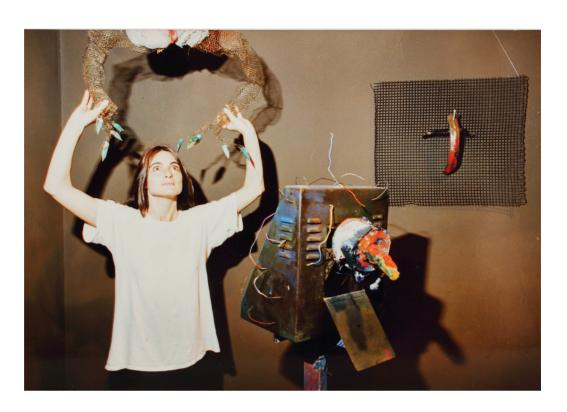








Vistas de la exposición en la Galería 264, 1985 Cortesía Archivo Liliana Maresca

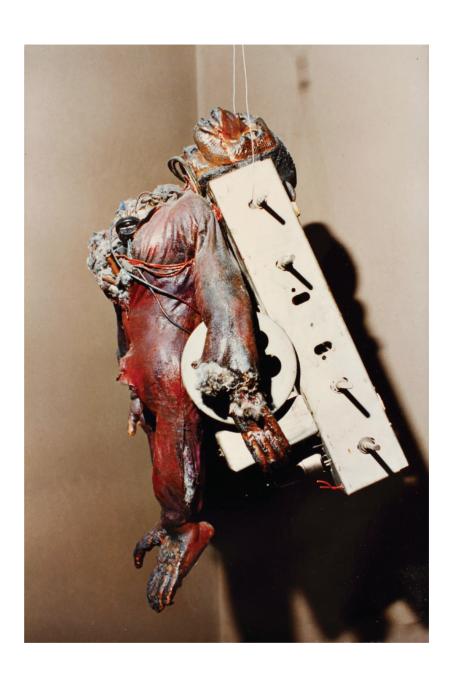




El barro nos llega al cuello Pocos dicen lo que piensan Miles de años por vivir Renaceremos y horadaremos Esta esfera Como ratas un queso Polucionaremos

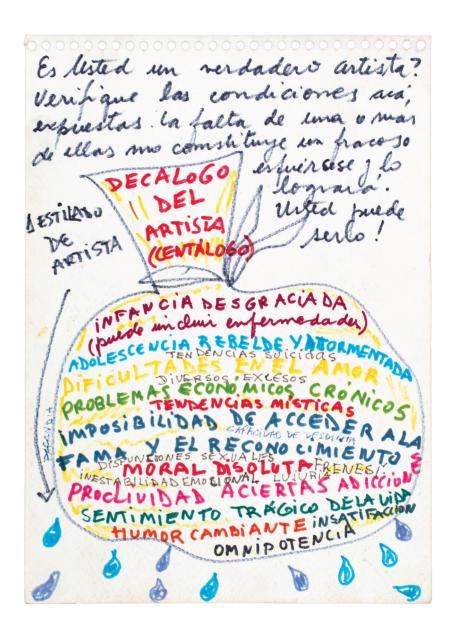
L.M., Poema, ca. 1992/1994





Mono y esencia, 1982 Muñeco y objetos ensamblados 60 x 40 x 50 cm. Derecha: fotografía Marcos López Cortesía Archivo Liliana Maresca





No camina, 1982 Muletas de madera y base de cemento 150 x 60 x 50 cm. Cortesía Archivo Liliana Maresca Decálogo del artista (centálogo), 1994 Marcadores sobre papel 24 x 17 cm. Archivo Liliana Maresca

Pajarón, 1984 Madera y objetos ensamblados 90 x 70 x 80 cm. Fotografía Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca







## p. 86 a 89 Vistas de la obra Madre con niño, 1984 Madera, alambre y objetos ensamblados Fotografías Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca





Sin título, de la serie "Liliana Maresca con su obra", 1983 Fotoperformance Fotografía Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca





Sin título, ca. 1983 Objetos ensamblados Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca

Sin título, de la serie "Liliana Maresca con su obra", 1983 Fotoperformance Fotografía Marcos López







Sin título, de la serie "Liliana Maresca con su obra", 1983 Fotoperformance Fotografía Marcos López Carozo de durazno, 1982 Madera y poliuretano expandido 40 x 26 x 20 cm. Fotografía Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca



Sin título, de la serie "Liliana Maresca con su obra", 1983 Fotoperformance Fotografías Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca



Sin título, de la serie
"Liliana Maresca con su
obra", 1983
Fotoperformance
Fotografía Marcos López
Imagen cortesía Archivo
Liliana Maresca





Sin título, ca. 1982 Corteza de árbol, goma espuma policromada y clavos 84,5 x 33 x 15 cm. Fotografía Adrián Rocha Novoa Colección particular Sin título, 1982 Objetos ensamblados 77 x 45 x 14 cm. Fotografía Adrián Rocha Novoa Colección Marcos López







## p. 102 a 109 Sin título, de la serie "Liliana Maresca con su obra", 1983 Fotoperformance Fotografías Marcos López









# p. 110 a 113 Sin título, de la serie "Liliana Maresca con su obra", 1983 Fotoperformance Fotografías Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca













El amor – lo sagrado – el arte No tienen pretensiones Son fugaces Aparecen donde no se los llama Se diluyen

L.M., Poema, ca. 1992/1994

p. 114-115
p. 117
Sin título, de la serie
"Liliana Maresca frente al Museo Nacional de Bellas
Artes, Buenos Aires", 1984

Fotografía Marcos López





#### p. 118 a 121

Sin título, de la serie
"Liliana Maresca frente a
la Casa de Gobierno,
Buenos Aires", 1984
Fotoperformance
Fotografías Marcos López
Imagen cortesía Archivo
Liliana Maresca









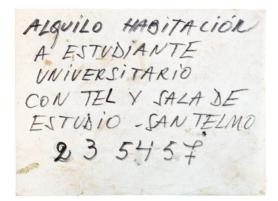
Sin título, de la serie "Liliana Maresca en el edificio Marconetti, Parque Lezama", 1984 Fotoperformance Fotografía Marcos López







Liliana Maresca y amigos en su casa de la calle Estados Unidos arriba ca. 1985 Fotografía Marcos López centro ca. 1992 Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca



Nota manuscrita, ca. 1982 10 x 13,5 cm Archivo Liliana Maresca

Ezequiel Furgiuele en la casa de la calle Estados Unidos, ca. 1985 Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca









Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele, 1985 Fotografía Marcos López

Liliana Maresca, Marcos López y amiga, ca. 1983 Cortesía Archivo Liliana Maresca





Liliana Maresca, Adiana Indik, Ezequiel Furgiuele y otros, 1985 Fotografía Marcos López



Ezequiel Furgiuele y Liliana Maresca, 1985 Fotografía Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca



Obras de Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele, 1985 Fotografía Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca "Le íbamos a devolver a la gente la confianza en el arte: que era maravilloso, que el arte podía cambiar el mundo".

L.M., 1993

#### p. 131

Daniel Molina, "Tejiendo bufandas", Revista *El Porteño* N°41, Buenos Aires, mayo de 1985, p. 92 Archivo Liliana Maresca

#### p. 132-133

Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele con *Una bufanda para la ciudad*, 1985 Fotografía Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca

## ELPORTEÑO



#### Tejiendo bufandas

El 9 de abril en la esquina de Florida y Viamonte, un grupo de artistas plásticos liderados por la escultora Liliana Maresca realizó una experiencia con participación de los transeúntes. Esa experiencia estaba ligada a la inauguración del nuevo local de la galería de arte Adriana Indik en Viamonte 611, 1º piso D. Desde las ventanas de la galería que dan a Florida se tendió el principio de una trama que fue creciendo con los aportes que le hizo la gente que pasaba desprevenidamente por el lugar. Esa bufanda para Buenos Aires -"ahora viene el frío y hay que cuidar la salud de la ciudad", declan Liliana Maresca y Ezequiel Fuguiele, motores del proyectollegó hasta la mitad de Viamonte hacia el bajo y luego se fue transformando en una telaraña que integró los negocios, kioskos, letreros, señalizaciones viales. Los más chicos jugaban a tirar los orillos de lana entre los huecos de la trama y generaban nuevas figuras. Mucha gente que al principio criticaba la actitud lúdica y sin sentido de la obra, se fue sumando a ese "hacer porque sí" que integraba las heterogeneidades de la calle en otra heterogeneidad más libre. Las preguntas, comentarios y actitudes de los paseantes es material que sólo podría ser registrado en el espacio de una enciclopedia. Durante un par de horas, una esquina de Buenos Aires tuvo su fiesta. Liliana Maresca promete que vendrán muchas más.







Fotomontaje realizado para la exposición *Lavarte*, 1985 Archivo Liliana Maresca

Texto para la exposición *Lavarte*, 1985. Archivo Liliana Maresca

#### ALGO ESTA PASANDO...ANDA A LAVARTE

"Solo lo difícil es estimulante", decía Lezama Lima. Resulta difícil y, a la vez, estimulante aceptar el desafío de llevar las actividades típicamente clasificadas "para determinados lugares" y desarrollarlas en espacios no tradicionales.

Tal es la inteción de Liliana Maresca, Ezequiel Furgiuele (escultores); Martín Kovensky, Alejandro Dardik (pintores) y Marcos Lopez (fotógrafo).

Unir sus actividades en una lavandería automática donde mensualmente <u>pasan</u> 4 mil personas y presentar conjuntamente sus trabajos es <u>la forma</u> que han encontrado para resolver hoy este problema; <u>el espacio</u> para que pase <u>Lavarte</u> existe en el Laverap de Bme Mitre 1239,.

Partiendo de la idea y línea de trabajo que han denominado MULTIMEDIOS EN ARTE, han sumado a su trabajo el de los artistas Claudia Char y Mario Malher (teatro) y los ya reconocidos Herma nos Clavel (música).

La inauguración de la muestra LAVARTE se desarrollará el día 29 de Octubre, a las 19 horas en Bartolomé Mitre 1239. Desde ya contamos con la presencia de otras sorpresas y la mas grata sera seguramente la asistencia de ustedes. Los artis tas agradecemos la difusión de la presente.

LILIANA MARESCA-EZEQUIEL FURGIUELE
ALEJANDRO DARDIK-MARTIN KOVENSKY
MARCOS LOPEZ

PS:CULQUIER OTRA INFORMACION PUEDE SER SOLICITADA AL TE:23-5457

CREATIVIDAD Y KOPA SUCIA-

### Muestra artística en una lavandería

El local, más largo que ancho, flanqueado por numerosas máquinas secadoras y lavadoras. La atmósfera, abrumada de perfumes a jabón y a suavizador de ropa. Los clientes habituales, gente con bultos y changuitos llenos de prendas sucias. Un típico lavadero automático de Buenos Aires. Pero si al ingresar, una persona descubre un inodoro muy cerca de una fotografía de Mirtha Legrand y Bruno Gelber, no solamente se sorprende sino que se da cuenta que "algo está pasando".

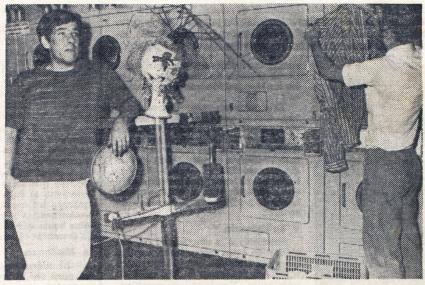
Esto es lo que sucede en el lavadero de Bartolomé Mitre 1239: una exposición de esculturas, pinturas y fotografías convive con lavarropas y secarropas atiborrados.

Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele—escultores—, Martín Kovensky y Alejandro Dardik—pintores— y Marcos López—fotógrafo—, intentan "estar con gente que no puede o no quiere ir a una galeria de arte".

"En este espacio no tradicional —explica Furgiuele — pasan unas 4.000 personas por mes, mientras que en las galerías no se llega a 300 personas. La idea es que la gente se detenga y mire, se sorprenda, recupere la capacidad de asombro."

Los autores han denominado a esta línea de trabajo Multimedios en Arte ya que, por ejemplo, las esculturas están hechas con materiales poco comunes: canaletas, contactos eléctricos, cables, teléfonos, sillones de hierro y un sinfín de cosas más, que representan figuras femeninas, animales y otras formas indefinidas.

"Todo el material que usamos lo encontramos en la calle —afirma el escultor—, tanto por interés ideológico como por cuestiones económicas. Ideológico porque no trabajamos solamente por la cosa estética sino que el arte tiene que ser más



Un joven lava su ropa mientras el escultor Ezequiel Furgiuele muestra una de sus obras: una mujer con cabeza de jarrón, cuerpo de hierro, brazos de pala y caños.

ético. Además, en esto hay un deseo de salvaguardar el humor, la alegría, la cosa lúdica. La idea es desterrar el miedo al placer, porque el placer, es el punto básico de la vida."

♦ Las esculturas

Una de las esculturas representa a una mujer desnuda y cada parte de su cuerpo es un elemento particular. Esto contrasta con el realismo de las fotografías que expresan, según Marcos López, "un lenguaje más directo para el público común que la escultura o la pintura. Además, no me interesan las imagenes rebuscadas sino los retratos ambientados".

Por su parte, los pintores aclararon que eligieron un lavadero automático "porque es un lugar
alternativo distinto y por
la curiosidad de ver cómo recibe otro público
nuestro trabajo. Además
por la convicción de que
todos los espacios son
aprovechables artísticamente. Es meter el arte
en lo cotidiano, sin anular otras cosas".

En general las obras de Kovensky tratan el tema sexual "porque el sexo marca la década del 80 y va de lo vitalista a una sensación de la época". Además muestran parejas que miran televisión; "con esto tiendo un puente temático entre un cuadro que tiene un televisor y este espacio, con los lavarropas", asegura el pintor.

Estos artistas coinciden en que la reacción del público, concentrado en sus quehaceres, fue en general indiferente, si bien algunos, en especial los jóvenes, observaron con detenimiento las obras y, en ciertos casos, con "asombro".

Stella, una señora que cargaba con un changuito repleto de ropa, afirmó que no vio la exposición: 
"Me di cuenta que estaba pero no me acerqué, aunque de lejos pude observar algunas cosas que mucho no entendí. Me parece muy bien —aclaró enseguida— que se hagan estas cosas acá".

Un joven que hurgaba dentro de uno de los secarropas afirmó sorprendido: "No me di cuenta de la exposición; no la vi", y comenzó a mirar los cuadros. "En realidad de pintura yo no entiendo nada, hablame de fierros, eso sí".

"¡Qué bueno! — exclamó Daniela al ingresar al local— Me encanta que se hagan conocer estas cosas a las amas de casa. Es raro ver estas obras acá, además, hay algunas que me gustan mucho".

El encargado del lavadero, Guillermo Loiácono, explicó que la idea de 
hacer la exposición en el 
lugar fue para "unificar 
el aspecto comercial del 
negocio con el aspecto 
cultural. No es la primera vez que se hace sino 
que cada quínce o veinte 
días se cambia de artistas, de estilos, para que el 
usuario, que se pasa acá 
unas dos horas, tenga algo más".

Los lavarropas seguian trabajando y trazaban figuras y formas extrañas con cada vuelta del tambor, cargado de ropa y agua jabonosa. Formas tan extrañas como las obras expuestas en un lavadero automático, que se puede visitar en caso de tener que lavar ropa sucia por pura curiosi-





















#### p. 136

"Muestra artística en una lavandería", Diario *Clarín*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1985 Archivo Liliana Maresca

#### p. 137-138

Stills del video en crudo registrando la exposición *Lavarte*, 1985 Camarógrafo desconocido Duración 18'. VHS Cortesía Adriana Miranda

"La muestra LAVARTE, organizada por Liliana Maresca, Ezeguiel Furgiuele, Martín Kovensky, Alejandro Dardik y Marcos López ha debido ser levantada de exposición por <u>razones de fuerza mayor</u>. Es importante aclarar que estas razones de fuerza mayor han sido independientes a la voluntad de los artistas. Más allá del breve tiempo de vida que tuvo LAVARTE, esta experiencia ha permitido que actividades sociales y culturales que inexplicablemente continúan siendo presentadas en ambientes de élite confluyan hacia espacios no tradicionales. Si tal fue la intención de los artistas desde el nacimiento de la idea podemos asegurar un completo éxito de la misma. MULTIMEDIOS EN ARTE es una fuerza que busca expresión y que como el enmascarado del cuento: no se rinde. Cualquier persona que desee mayor información de esta u otras muestras de los artistas, pueden comunicarse al te: 21-5457.

LILIANA MARESCA EZEQUIEL FURGIUELE

ALEJANDRO DARDIK/MARCOS LÓPEZ

MARTIN KOVENSKY"

Sin pensar nos unimos Sin pensar nos alejamos Estamos vivos Yendo Viniendo De nosotros mismos A los otros Nunca fijos

L.M., Poema, Ca. 1992/1994

Ezequiel Furgiuele y Liliana Maresca en el taller donde se realizaron las obras para *La Kermesse*, 1986 Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca





Nos dirigimos a Ud.

a fin de informarle de la realización de una muestra que se presentará en el Centro Cultural Ciudad de Ruenos Aires, en el mes de octubre del corriente año.

Dicha muestra aglu-

timará a artistas oláticos, actores, músicos, sonidistas, vesetuaristas, escenógrafos, directores, etc; que presentarán un evento denominado: "La Kermesse".

La intención es res-

cater y notenciar la imagen de aquellas tradicionales kermesses de barrio con todos los elementos de juego y diversión que le son propios. Tomando a la kermesse en si misma como un espacio de encuentro, de participación, lúdico de interrelación.

Es por ello que se

incluye una propuesta de Multimedios en el Arte, logrando de este modo romper el mito de la individualidad del artista y se propone de esta manera un trabajo colectivo con amolia interacción entre las diversas áreas del arte.

Como tal la kerme-

sse será trabajada en diversos nuestos o stands con la narticipación del núblico esistente y funcionando cada uno de ellos como una escultura en si mismos. A modo de ejemplo: La Gran Rueda de la Fortuna coordinaría junto con un maestro de cer-monias
la entrada a un mundo mágico, de fantasía, de imágenes, sonidos
donde lo lúdico, el juego en definitiva, serán los elementos
fundamentales, que junto con la participación del público darán
cuenta de este evento.

Los asistentes podrán

intervenir gratuitamente en los distintos juegos, tales como:el juego del saro, varios flippers, palo enjabonado, stand de Afro-

## LA QUERMESSE

dita, Rueda de la Fortuna, la hamaca-carril, el tunel del amor, el tren fantasma, tiro al hlanco y otros entretenimientos.

Todo esto acompañado cor Una

banda sonora permanente, donde se nasarán los mayores éxitos de las últimas 30 décadas, más conjuntos musicales en vivo.

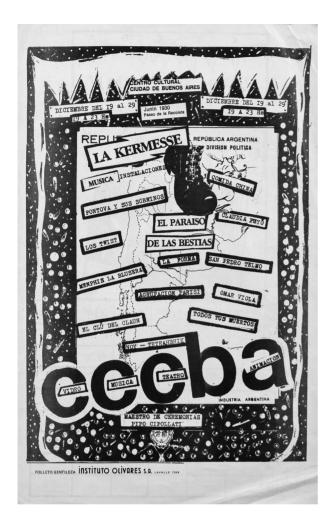
Nuestra intención es, además

de aglutinar a distintas áreas del quehacer artístico, lograr un lugar de encuentro, de particianción en el marco de un espectáculo plástico completo.

Sin más y deseando contar con su presencia y su colaboración saludamos a Ud. muy atte.

Por la Kermesse

Reproducción del texto publicado para *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Archivo Liliana Maresca





Hoja de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986. Archivo Liliana Maresca

#### derecha y abajo

Ezequiel Furgiuele en el montaje de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986. Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca



## El presupuesto da para todo

Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la Comuna.

nenos Aires da para todo! (y el presupuesto municipal también), pensó más de uno después de ver en plena Recoleta, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, un conjunto de obras construidas con tachos de pintura, metales, plásticos y alambres, además de grupos musicales y teatrales. La muestra. englobada bajo el nombre de La Kermesse, funcionó desde el 19 al 29 de diciembre de 1986 y fue visitada por 10.000 personas. En 18 stands, 15 plásticos presentaron sus obras y 11 grupos musicales hicieron escuchar su música: blues, ritmos folklóricos, funk, tecno y punk. Los grupos teatrales presentaron obras underground y nuclearon cerca de 30 actores. La idea de la muestra fue de Liliana Maresca y Daniel Riga, con la coordinación de Gustavo Canaveri. Lema: El paraíso de las bestias. La primera vista del interior no podía ser menos delirante: punks, metaleros, señoras paquetas, chicas muy bien vestidas y otras apenas vestidas se mezclaban con curiosos que intentaban escapar de un gigantesco muñeco que corría a la gente al tiempo que se masturbaba. Otro personaje, enfundado en un impermeable negro con una cruz en la mano, tiraba cohetes y caminaba imitando el andar de un robot. También estaba el exhibicionista que con la cara pintada de payaso no dudaba en mostrar sus calzoncillos rosa a cuadros a todos. El público reaccionaba con agrado o desagrado pero nunca con indiferencia. "Esto es un espacio que tiene que ver con la fiesta totémica tratando de rescatar la alegría y poner el cuerpo en democracia, dijo a SOMOS Gustavo Canaveri (coordinador). Liliana Maresca afirmó: "Nosotros queremos desacralizar toda esa historia de que la escultura es sólo para colgar en una galería y que no pase nada. Queríamos dotar de movimientos la obra y que el público sea parte de todo". Esta experiencia, apoyada por la Municipalidad de Buenos Aires, le costó al fisco 1.800 australes, sin contar que el Centro Cultural también es mantenido con dinero público.

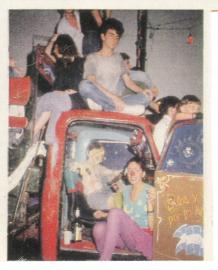
Walter Sequeira

Fotos: Hugo Ramos



**TODO VALE EN** LA KERMESSE Desde el hombre robot que tira cohetes y lleva una cruz hasta el muñeco gigante que se masturba. Para el recuerdo: fotos instantáneas con las figuras de Alfonsin y Maradona. Los responsables de todo: Daniel Riga, Liliana Maresca y Gustavo Canaveri. Objetivo: "Poner el cuerpo en democracia". dicen.





Walter Sequeira, "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la comuna", Revista *Somos*, Buenos Aires, enero de 1987, p. 56
Archivo Liliana Maresca



Ezequiel Furgiuele
Diablo, 1986
80 x 70 cm.
Fotografia Juan
Castagnola
Imagen cortesía Archivo
Liliana Maresca

Folleto de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Archivo Liliana Maresca







Hoja de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Archivo Liliana Maresca

El Búlgaro y Marcia Schvartz Defensores del Abasto, 1986 Camión fileteado con esculturas de alambre, cartapesta y gomaespuma Fotografía Adrián Rocha Novoa





#### p. 149 arriba

El Búlgaro y Marcia Schvartz Defensores del Abasto, 1986 Camión fileteado con esculturas de alambre, cartapesta y gomaespuma Fotografía Adrián Rocha Novoa

#### centro

Ezequiel Furgiuele

La mano en la lata, 1986

130 x 40 x 80 cm.

Fotografía Juan

Castagnola

Imagen cortesía Archivo

Liliana Maresca

#### abajo

Daniel Riga
El Sapo, 1986
Cartapesta y materiales
diversos
400 x 200 x 230 cm.
Fotografía Juan
Castagnola
Imagen cortesía Archivo
Liliana Maresca

Cartel de presentación de La Kermesse. El paraíso de las bestias, 1986 Fotografía Juan Castagnola Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca

Registro de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Fotografía Adrián Rocha Novoa









#### arriba y centro

Elba Bairon
FlipperElba, 1986
Objetos ensamblados
150 x 60 x 130 cm.
Fotografía Juan
Castagnola
Imagen cortesía Archivo
Liliana Maresca

#### abajo

Registro de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Fotografía Adrián Rocha Novoa



Registro de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Fotografía Adrián Rocha Novoa

Ezequiel Furgiuele y Liliana Maresca *Máquina Inyertatriche*, 1986 Objetos ensamblados 170 x 80 x 150 cm. Fotografía Juan Castagnola Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca









#### izquierda

Batato Barea

Cuando una gorda recita

Recital de poemas en La

Kermesse, Centro Cultural

Ciudad de Buenos Aires,

1986

Archivo Batato Barea

Cortesía Seedy González

Paz

#### derecha y abajo

Registro de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Fotografía Adrián Rocha Novoa





Afrodita, 1986 Fotografía Juan Castagnola Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca

Elba Bairon y Liliana Maresca *La reina de los bagres*, 1986 Fotografía Juan Castagnola Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca

Registro de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Fotografía Adrián Rocha Novoa









#### p. 154

Ezequiel Furgiuele y Liliana Maresca *Mazinger Z*, 1986 Objetos ensamblados Fotografía Juan Castagnola Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca

#### arriba

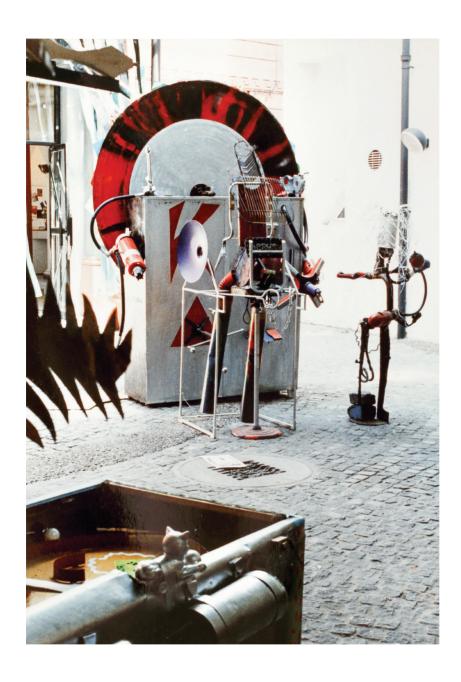
Elba Bairon y Liliana Maresca *Tiro al blanco*, 1986 Objetos ensamblados 230 x 140 x 40 cm. Fotografía Juan Castagnola Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca

#### centro y abajo

Registro de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Abajo: fotografía Adrián Rocha Novoa







Registro de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Cortesía Archivo Liliana Maresca

Gustavo Sierra, "Una Kermesse posmoderna en la Recoleta", Diario *La Razón*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1986, p. 17 Archivo Liliana Maresca

#### LA CIUDAD

### Una kermesse postmoderna en La Recoleta

Por Gustavo Sierra Exclusivo de La Razón

KERMESSE posmoderna. En medio de La Recoleta. Entre la Iglesia del Socorro y La Biela. Erigida como las tradicionales kermesses de pueblo y lenguaje muy diferente. Con puestos de tiro al blanco —en este caso los enormes pechos de una rubicunda muñeca—, vidente, espectáculo musical y personajes de bazar. Con la magia, ladecadencia y el patetismo de esos antiguos centros de entretenimientos totamundos. Una kermesse postmoderna concebida por dos escultores cansados de tener que hacer sus figuras en solitario y colgarlas casi anónimamente en muestras de galerias higiénicas y remunerativas. Con acuerdo del arquitecto Giesso, director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, se armaron el circo más desopilante que hayan podido ver los porteños desde la época del Di Tella. Ahí, en el medio de La Recoleta y dentro de una antigua capilla. Con travestis al desnudo y toda la parafernalia paracultural de los 80.

El paraíso de las bestias, subtítulo de esta muestra utilitaria, fue erigido en el patio de adoquines y palmeras raídas del Centro. La entrada es una puerta de cintas plateadas y doradas

El paraíso de las bestias, subtitulo de esta muestra utilitaria, fue erigido en el patio de adoquines y palmeras raidas del Centro. La entrada es una puerta de cintas plateadas y doradas que lo llevan directamente a Alfonsin y Maradona. Los dos, simpáticos, del tanaño natural y crefiles. Son las figuras fotográficas de "Liévese un recuerdo". Cualquier incauto puede retratarse al lado del idolo viviente y quedar en la historia. Por ahí cerca, en el "Libro Gran Kermesse", el que ya se retrató o cualquier otro, se puede mandar unas líneas también para la posteridad. En el centro de la escena, el gran camión de Don Tacho. Un "mionca" de verdad que tres escultores- pintores del Abasto—Schuartz, Bebero y Freisztau—se consiguieror en la esquina de Tucumán y Agueroy se lo hicieron remolear hasta la Plaza Francia por la grúa municipal. "Fue un despelote de trámites buroráticos pero lo conseguimos —explica Marcia Schuartz a los que andan por ahí—Nos fuimos hasta una oficina de Parque Patricios y nos dieron permiso para que sacáramos ese camión abandonado de donde lo habían dejado tirado. Después vino lo de la buena onda de los laburantes de la grúa que nos lo trajeron hasta acáy dos días más tarde nos consiguieron tres ruedas que faltaban. Nosotros lo pintamos y le pusimos las figuras. Ahora el despelote va a ser sacarlo". Las figuras son la de un tipo en camiseta y pañuelo anudado en las cuatro puntas que arregla el vehículo. Don Tacho a volante del "mionca". La Nona cebando mates en la caja. Los pibes gri-ando "Argentina, Argentina, Argentina, Argentina, Argentina, Argentina de Cabina. La invitación a visitar lo más rancio de la Argentina se descuber al abrir la puerta. El observador se puede sentar al lado de Don Tacho y escucharse unos tanguitos mientras da vuelta a un muestrario de "bellezas naturales de nuestro suelo patrio".

Alrededor del camión anda la lunga Olga Nagy con su nariz de payaso y un hombre zancudo que en la noche del viernes casi provoca una censura cultural. Es que el de los zancos se colocó sobre su patilargo traje un dispositivo felpa que se podía interpretar como un órgano sexual masculino. La comparación le puso los pelos de punta a uno de los directores adjuntos del centro cultural y el jefe de seguridad llamó

immediatamente a la policia "para preservar el orden y la moral pública". Los "polis" se avivaron inmediatamente que la cosa venía de postmoderna y nada más, y se largaron sin averiguarle los antecedentes a nadie. La escena, patética, que a los que vienen en estas lides desde hace tiempo le recordaba los allanamientos al Di Tella, fue acompañada por la sirena de una de las esculturas que hacían sonar alegremente sus autores. Si el jefe de Seguridad se hubiera quedado un rato más tarde, después de la actuación de Fernando Noy, hubiera hecho bombardear el lugar por toda la Fuerza Aérea.

"Esta es una muestra más de la pa



cateria argentina. Y si bien luchamos contra toda esa concepción ya estamos acostumbrados a trabajar en medio de gente que nos larga la represión encima", se larga precoupada la escultora Liliana Maresca, coautora del proyecto La Kermesse junto a su colega Daniel Riga. "Esto es una simple experiencia de esculturas a la que le agregamos el movimiento a través del actor, y le inventamos todo un mundo a su alrededor. Es una forma de desmistificar esas figuras solemnes de galeria a la que el espectador jamás puede acercarse. Acá la gente juega con la escultura, la toca, la reinventa".

#### Pasen v vean

Lucía tiene pocos años pero se puso las lentejuelas y salió a bailar frenéticamente las danzas tropicales.
Arribá, en el escenario sobre la escalera, tres morochos y un rubio golpean
las tumbadoras como si estuvieran
pasando un mensaje a través de la
selva. Sobre una de las paredes cuelga
un cuadro con la inscripción ;¡ALEGRIA!! en letra roccó y una foto maravillosa de Mirta Legrand y el pianista Bruno Gelber sonriendo como en
una publicidad de Odol. El maestro de
ceremonias, Fernando de la Torre,
anuncia que Batato Barea se larga con
su "Recital de Poemas", y Batato aparece en el escenario de la antigua capilla convertida en centro cultural
vestido de gorda llamada Suspiro Toledo del Congo Belga y se lanza con
letras de Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Nestor Periongher, José
Hernández y Rubén Darío.

Afuera todo el mundo toma clericó a
un austral el vaso y el jubilado Ramón
roccal ma está generale de lo cue un sus estas con

Aftera todo el mundo toma clericó a un austral el vaso y el jubilado Ramón Sopelana está encantado de lo que vey le parece que ahí hay de todo menos pornografía. La estudiante de teatro Claudia Sopena también está "recopada" y piensa que esta kermesse tiene que funcionar todo el año 87. Los que hacen cola frente a la casilla de la vidente Doña Nilda, aún no saben qué

Alfonsin, Maradona y las bestás en el la prariso de la Kermesse levantada en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Un circo postomolerno que alberga a todos los artistas del underground porteño, provocativo y fascinante a la vez. Permanece abierto hasta mañana de 19.30 a 23 horas.

quieren para el próximo año pero esperan que algo les diga esa mujer de cara redonda tipo tomate de quinta que lee las líneas de las manos con mucho detenimiento y se especializa en temas del amor. Nilda es auténtica. No tiene nada de paracultural. Ella lee las manos en San Telmo desde hace veinte años. Al lado de su consultorio están los tablones que sostienen una muestra de revistas underground como "ElTrauco", "Speed" "La Peste", "La Bizca" y "Baldosa". Casi todas están hechas a mimeógrafo y algunas tienen tapas de cartón reproduciendo una cajita de fósforos Fragata que manda al diablo al Fondo Monetario Internacional.

Ahora el maestro de ceremonias llama a asistir al último de los espectáculos de la noche: Fernando Noy y 
los Tetrahbrik. Se agolpan frente a la 
capilla las chicas de pelos parados y 
rojizos, y los chicos de nucas y sienes 
rapadas, todos vestidos de negro riguroso. Están de luto por la muerte del 
mundo, pero ninguno lanza el llanto. 
Rien poco pero tienen ganas de seguir 
viviendo, aunque el presentador directo del espectáculo. Enrique Symmus—el director de la revista "Cerdos y 
Peces" — hable de la decadencia. 
Aparecen los cuatro músicos. El que

Aparecen los cuatro músicos. El que está sentado frente a una extraña caja llena de cables viene a ser el de la batería. Ahora los palillos están reemplazados por circuitos integra-

dos. El resto, tradicionales, con guitarras y bajos. Aparece Noy, un travesti de casi dos metros y nariz afinada. Canta a lo Nina Hagen sin llegar de iniguna manera al-registro de la ex soprano germana. Lanza quejidos desagradables. Se va a cambiar de vestuario y deja el turno a un cantante desmotivado. Reaparece con un traje de plástico negro que ofrece al público, llama a su amigo/a otro travesti delgado, de cabello magnifico sobre los hombres, depilado hasta la punta del pie, quien realiza un streep tease decadente, aborrecible y bello sin que se pueda explicar por qué. La última canción la destroza 'un cortamambo' asignado como sonidista por la Municipalidad, que terminaba su turno a las 23. Con exactitud de reloj suizo el barbado cortó el sonido y se ligó las puteadas sonoras de Noy y toda la reconstructura.

concurrencia.

Los marginados de la cultura oficial salieron corridos por los agentes de seguridad. Malhumorados tienen que esperar hasta el otro día a las 19.30 en que se larga una jornada más de la gran kermesse, que llegará a su fin mañana con el gran baile de despedida. El paraíso de las bestias se apagó por algunas horas como respetando el descanso del cementerio de ilustres y dejando paso a la otra kermesse oficial y elegante que se arma cada noche por los barcitos de La Recoleta.





Una escultura **Underground** desgrana el espíritu

Liliana Maresca fue responsable de la kermesse posmoderna que se hizo recientemente en el Centro Cultural de la Recoleta. El arte marginal y el ortodoxo

Por Alejandra Dahia

UNDERGROUND. Contracultura. Paracultural. Tres rótulos posibles para un mismo fenómeno expandido por el mundo occidental con los últimos aires de los años setenta e ineludible para-digma de la década actual. Llegarse hasta la génesis de Llegarse hasta la génesis de estos grupos marginales implica recorrer los cimientos sobre los cuales se asienta el movimiento Punk, emergente de los grandes conglomerados urbanos europeos allá por 1976/77. Contestatarios, irreverentes al sistema de consumo, desafiados por la avanzada nuclear, los jóvenes se propusieron devolverle a la sociedad esa misma imagen decadente que ellos percisociedad esa misma imagen decadente que ellos percibian de la realidad. Aspecto agresivo, cabello rapado a lo mohicano o tenido por mechones, ropas raídas, cadenas y hojas de afeitar colgantes se complementaron con un maquillaje extravagante, dramático

maquillaje extravagante, dramático. Y es ese estereotipo del "punk medio" el que se difundió a todas luces por el mundo, empobrecido y hasta vaciado de su significado primigenio. "Pero ser marginal es mucho más que ese disfraz" explica Liliana Maresca, una escultora de 35 años que hace ya unos diez decidió decirle "no va más" a lo que ella demo a la aventura de realizar algunos estrambóticas, para algunos estrambóticas, para otros fascinantes. Fue ella una de las responsables de la

Kermesse posmoderna que se erigió en el Centro de la Ciudad de Buenos Aires hacia fines del mes pasado, y en la que participaron artistas porteños provenientes de distintas disciplinas.

—Ahora bien, ¿quées ser un artista manginal?

—El término marginal sig-

—El término marginal sig-nifica lo que está al borde de algo; y en nuestra sociedad todos lo estamos un poco. Hombres y mujeres se mar-ginan mutuamente, los gran-des marginan a los chicos y los políticos lo hacen por secto-res. En el campo artístico ocurre exactamente lo mismo en la medida en que te atenés o no a las normas estableci-das. Desde el momento en que pensás de una manera dis-tinta al resto de los artistas te

inta al resto de los artistas te estás marginando.

"¿Cuâles son esas diferencias con los otros artistas?

—Tienen que ver con la libertad expresiva. Si aceptás un cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, de modo arbitrario) darás por resultado los productos que configuran el arte oficial, el que la mayoría de la gente acepta gustosa porque le muestra el mundo del color rosa que quiere ver. Por ejemplo, es posible que alguien prefiera una Venus ateniense esculpida en márguien prefiera una venus ateniense esculpida en már-mol a una pieza como las mías, construidas con desechos, —cartón, madera, hierros y material descartado—Pero acá los escultores no tenemos

acceso a esos materiales costosos para trabajar y sí tenemos, en cambio, basura, elementos de desecho y un minimo margen para transformarlos en otra cosa que muestre la realidad. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de bacer evidente. texto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguiente, con la función de modificarlo.

LA RAZON/ESTILOS

—; Rescata, entonces, el rol social del artista?
—Si. Es algo que está implícito en trabajos como el plicito en trabajos como el mio que se hacen sólo por amor y necesidad personal, ya que el éxito y el dinero, que podrían ser móviles del artista, en este tipo de manifestaciones no existe.

—Eso quiere decir que los curses por aproductos resultados por productos resultados por el productos resultados por productos por pro

suyos no son productos ren-tables, vendibles, ¿por qué?
—Porque muestran una decadencia que no se quiere aceptar y porque además, intrínsecamente, queremos escapar de los engranajes del consumo.

—Intentando una prospec-

—intentando una prospec-tiva, ¿cómo imagina al fenó-meno paracultural dentro de unos veinte años?, ¿conti-nuará estando fuera del sis-tema?

—No. Va a ser finalmente asimilado, porque si el sistema permite la existencia de algo que se escapa de él, es para inocularlo luego. Actia como una vacuna. Esto que hoy parece delirante, no convencional, va a ser aceptado y dejará la marginalidad.

Pero entonces habrá otra generación que se propondrá modificar las cosas y encon-trará para ello nuevos cana-les. No puedo decir que ca-recemos de nihilismo. Leer el recemos de nihilismo. Leer el diario enfrenta con una actualidad que no ofrece otras alternativas. Pero existe además otra tendencia en nuestro arte, que es la exaltación de la sexualidad —que algunos interpretan equivocadamente como pornografía— y eso nos en inhilista en absoluto. Más bien es un grito de vida, o sea que en lo nuestro se combinan los pouestos.

-El shock que producen trabajos plásticos de este tipo (monstruos, figuras amorfas) hace que puedan ser consi-derados como "violentos".

Nosotros estamos instru mentando y reflejando lo que percibimos. Si en algún mo-mento nuestros trabajos produjeron violencia es porque ella está en la reali-dad. En los dibujos animados, en los noticieros, en la calle. Lo único que hacemos es ponerla en evidencia.

Hay quienes consideran que esta corriente es una importación más.

mportacion mas.

—La Argentina es un país sin identidad, pero es lógico que sea así. Somos la segunda o tercera generación de inmigrantes. Yo creo que la famosa identidad nacional hoy no puede existir. Es posible que se vislumbre en unos cincuenta años. Por otra parte, no niego que haya grupos after punk importados. Esos que pasan tres horas en la peluqueria para después ir Esos que pasan tres horas en la peluquería para después ir a bailar al boliche de moda. Pero no todos son así. Heredia, por ejemplo, es un artista plástico de setenta años cuya obra es netamente punk. Sin embargo es un tipo porteñisimo que no importó su estilo de Londres. Es punk en cuanto muestra la realidad desnuda para incitar al cambio.

—¿Utopía, tal vez? —Es que el arte mismo es una utopía.



Adivinadoras con ruleros

### La Kermesse

HACE apenas unos días, del 19 al 29 de diciembre pasado, el Centro Cultural de Buenos Aires emplazado en la Recoleta fue sede de un curioso espectáculo de multimedios del que Liliana Maresca fue responsable junto con otro escultor, Daniel Riga.

Se instaló allí una auténtica Kermesse post moderna, subtitulada como "El paraíso de las bestias", que manco-munó a gran parte de los artintas del underground porteño.

Puestos de tiro al blanco, espectáculos musicales y hasta las infaltables predicciones de una vidente se hicieron pre-sentes cada noche en el singunal revival pueblerino.

El evento costó a la Municipalidad \$\frac{1}{4}\$ 1.800. Participaron en él 200 artistas de teatro, 20 plásticos que no ganaron un centavo y 11 grupos de músicos integrados por cinco personas como promedio.

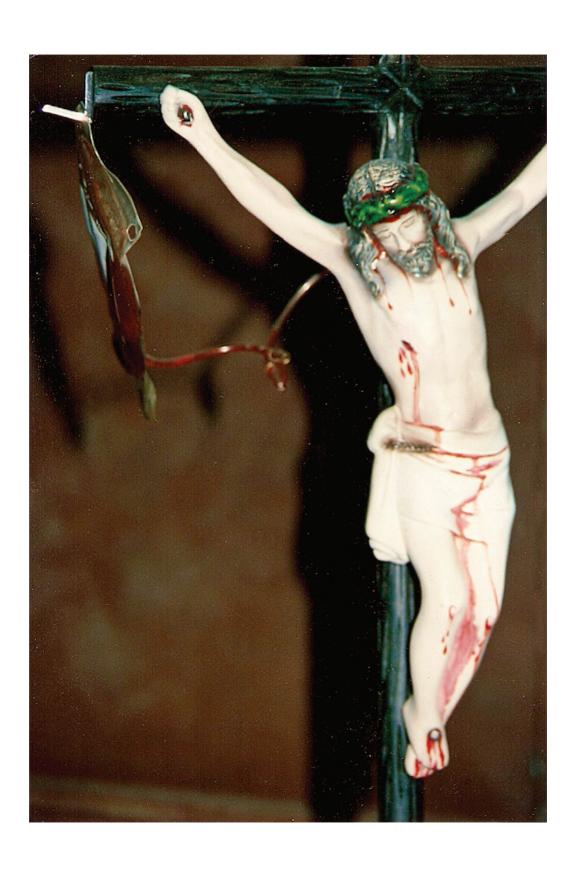


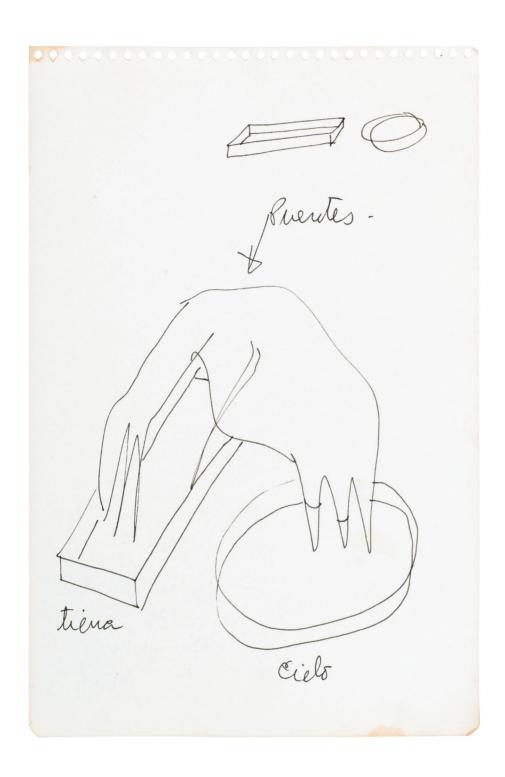
Alejandra Dahia, "Una escultura underground desgrana el espíturu Punk", Diario *La Razón*, Buenos Aires, 12 de enero de 1987, p. 26 Archivo Liliana Maresca

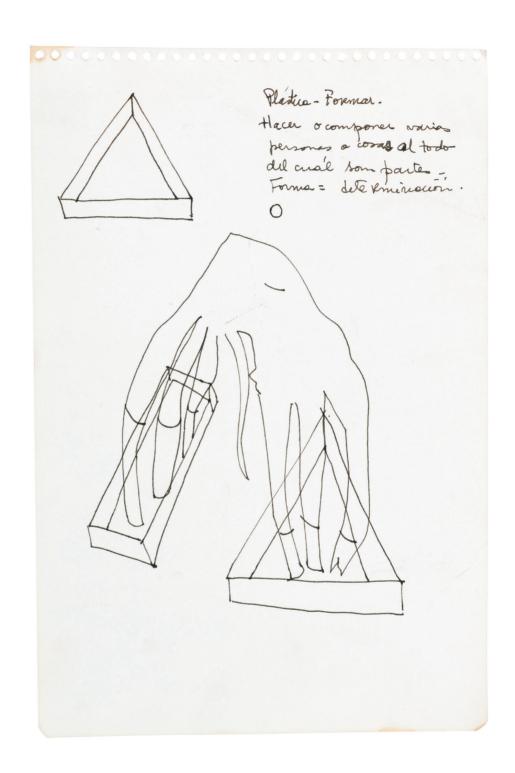
Ezequiel Furgiuele y Liliana Maresca *La rueda de la fortuna*, 1986 Fotografía Juan Castagnola Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca Punta aguda Duele La herida Que gota a gota Me desangra

L.M., Poema, Ca. 1992/1994

Cristo, 1988
Figura de santería,
mecanismo de transfusión
y líquido teñido de rojo
Archivo Monique Altschul







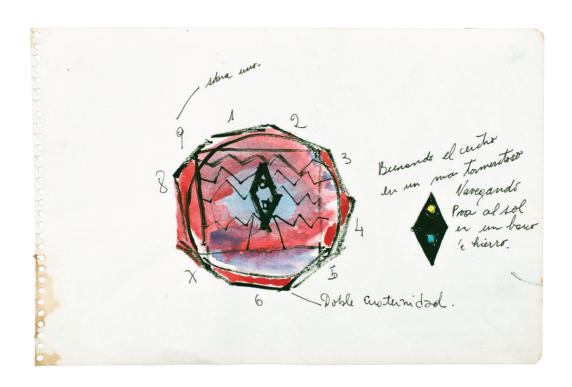
#### p. 162-163

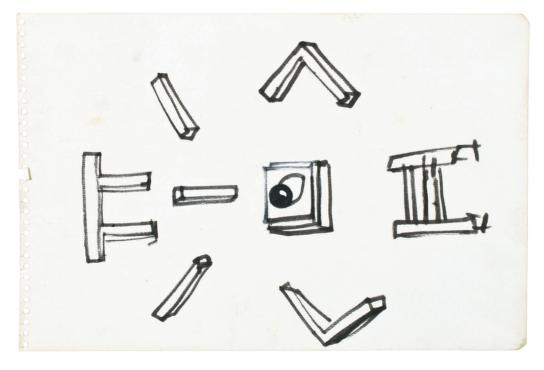
Bocetos, ca. 1988 Tinta sobre papel 30 x 19,7 cm. Archivo Liliana Maresca

#### p. 165

Boceto, ca. 1988 Acuarela y tinta sobre papel 19,7 x 30 cm. Archivo Liliana Maresca









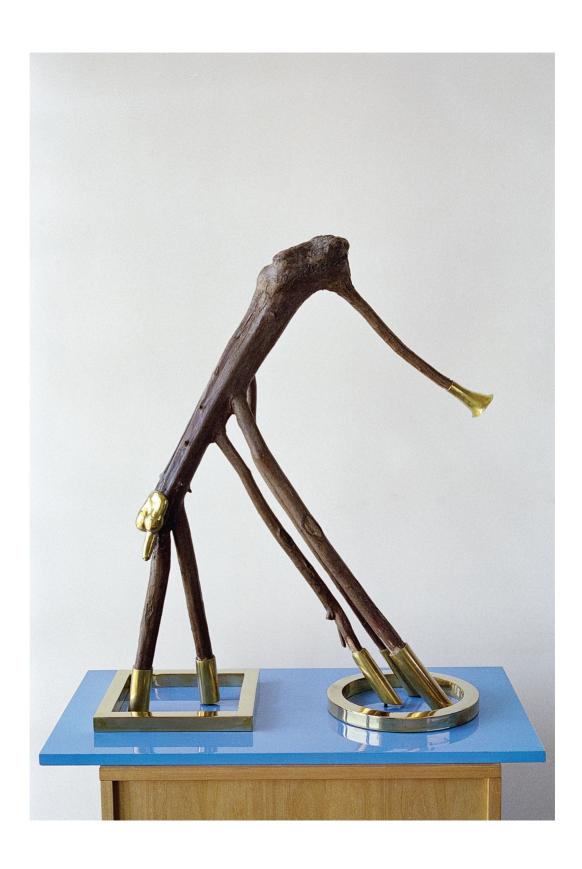
### p. 166 arriba y 167 Bocetos, ca. 1988 Témpera y tinta sobre papel 30 x 19,8 cm. Archivo Liliana Maresca

# p. 166 abajoBoceto, ca. 1988Tinta sobre papel30 x 19,7 cm.Archivo Liliana Maresca

E.T.A, 1988
Ramas, bronce y madera laqueada
55 x 80 x 80 cm.
Fotografía Facundo de Zuviría
Colección Eduardo F.
Costantini



E.T, 1988
Ramas, bronce y madera laqueada
80 x 70 x 60 cm.
Fotografía Facundo de
Zuviría
Imagen cortesía Archivo
Liliana Maresca



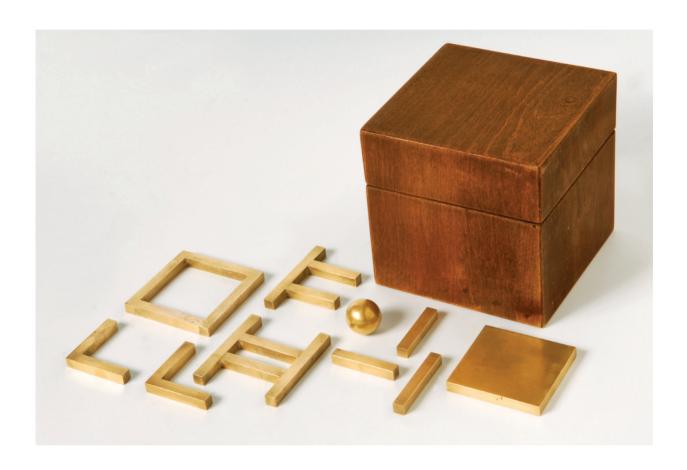


Espadas, 1988
Bronce y madera
140 x 30 x 35 cm
Fotografía Facundo de
Zuviría
Archivo Liliana Maresca



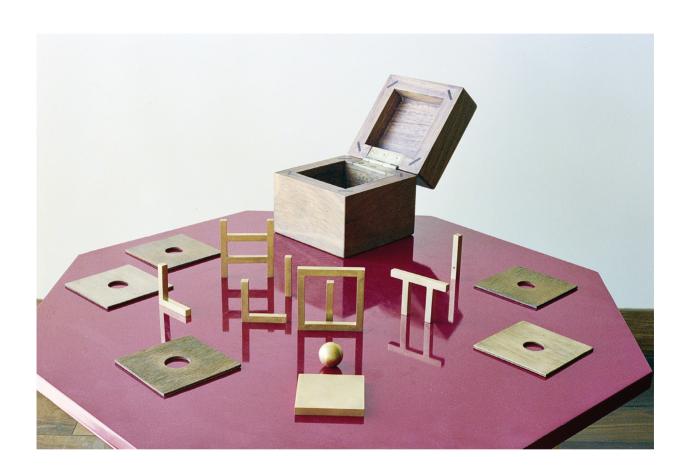
El sol y la luna, 1988 Madera y bronce 30 x 28,8 x 8 cm. Fotografía Facundo de Zuviría Colección Silvia Maresca

No todo lo que brilla es oro (Caja chica), 1988 Bronce bañado en oro y caja de roble Caja 13 x 13 x 13 cm. Fotografía Adrián Rocha Novoa Archivo Liliana Maresca



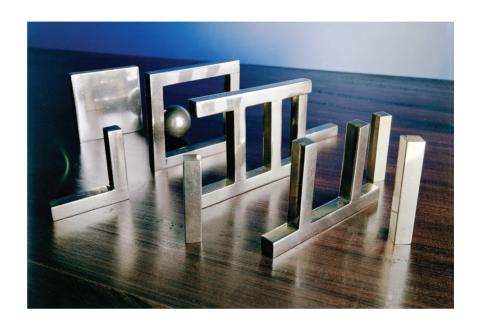


No todo lo que brilla es oro (Caja chica), 1988 Bronce bañado en oro y caja de roble 13 x 13 x 13 cm. Fotografías Facundo de Zuviría Archivo Liliana Maresca





No todo lo que brilla es oro (Caja grande), 1988 Bronce bañado en oro, base de madera policromada y caja de roble 16,5 x 45 x 45 cm. Fotografía Adrián Rocha Novoa Archivo Liliana Maresca



No todo lo que brilla es oro (Caja grande), 1988 Bronce bañado en oro, base de madera policromada y caja de roble 16,5 x 45 x 45 cm. Fotografía Facundo de Zuviría Archivo Liliana Maresca



Navegando en un mar tormentoso, proa al sol en un barco de hierro, 1988 Bronce, plomo, hierro, plata, oro y laca sobre madera 60 x 60 x 40 cm.

#### derecha

Fotografía Facundo de Zuviría Colección Eduardo F. Costantini







La envidia, 1988
Madera y bronce
60 x 20 x 20 cm.
Fotografía Facundo de
Zuviría
Colección Marcia Schvartz

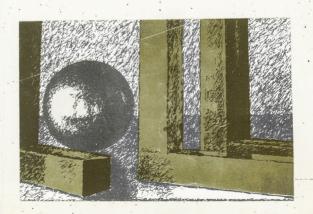


El atravesado, 1988
Madera, bronce y coral rojo
35 x 34,5 x 20 cm.
Fotografía Facundo de
Zuviría
Colección Esteban
Tedesco

Hoja de la exposición *No* todo lo que brilla es oro, Galería Adriana Indik, 1889 Archivo Liliana Maresca "ESE HOMBRE DE BRONCE QUE VISTE, ES EL SACERDOTE QUE SACRIFICA Y ES SACRIFICADO Y ESCUPE SU PROPIA CARNE Y A EL LE HA SIDO CONCEDIDO EL PODER SOBRE ESTA AGUA Y SOBRE AQUELLOS QUE SON CASTIGADOS".

DESPUES QUE VI CLARAMENTE ESTO, VOLVI A DESPERTARME Y ME DIJE A MI MISMO: ¿CUAL ES LA CAUSA DE ESTA VISION? ¿ESTA AGUA HIRVIENTE, BLANCA Y AMARILLA ES ENTONCES LO DIVINO? Y DESCUBRI QUE MI CONOCIMIENTO IBA CRECIENDO EN PERFEC-CION Y DIJE: ES BELLO HABLAR Y BELLO OIR, BELLO DAR Y BELLO TOMAR, BELLO SER POBRE Y BELLO SER RICO. ¿COMO ENSEÑA LA NATURALEZA A DAR Y TOMAR? DA EL HOMBRE DE BRONCE Y RECIBE LA PIEDRA AUREA; DA EL METAL Y RECIBE LA PLANTA; DAN LAS ESTRELLAS Y RECIBEN LAS FLORES; DA EL CIELO Y RECIBE LA TIERRA; DA EL TRONAR DEL FUEGO RESTALLANTE Y TODAS LAS COSAS SE ENTREMEZCLAN Y TODAS LAS COSAS VUELVEN A SEPARARSE Y TODAS LAS COSAS SE MEZCLAN ENTRE SI; Y TODAS LAS COSAS SE COMBINAN Y TODAS LAS COSAS VUELVEN A DISOCIARSE. Y TODAS LAS COSAS HAN DE MOJARSE Y VOLVERAN A SECARSE Y TODO FLORECE Y SE MARCHITA SOBRE EL AL-TAR QUE TIENE FORMA DE CUENCA. PUES TODA COSA SUCEDE CON METODO Y EN MEDIDA DETERMINADA, EN UN EXACTO EQUILIBRIO DE LOS CUATRO ELEMENTOS. EL ENTREMEZ-CLAMIENTO DE TODAS LAS COSAS Y TODA UNION EN GENERAL NO PUEDE OCURRIR SIN ME-TODO. EL METODO ES NATURALMENTE INSPIRANTE Y EXPIRANTE, Y HAN DE GUARDARSE SUS ORDENACIONES SUJETAS A LEYES; TRAE EL AUMENTO Y LA DISMINUCION. RESUMIEN-DO: TODAS LAS COSAS COINCIDEN EN EL TIPO DE APARTAMIENTO Y DE REUNION, SIN QUE SE DESCUIDE EN LO MAS MINIMO EL METODO: ASI SE MANIFIESTA LA NATURALEZA. PUES LA NATURALEZA CUANDO SE APLICA A SI MISMA, SE TRANSFORMA. PUES ESTA ES LA COMPLICADA ESTRUCTURA Y ARTICULACION DEL COSMOS TODO:

VISIONES DE ZOSIMO DE PANAPOLES
ALQUIMISTA Y GNOSTICO DEL S III.



Perro ajusticiado, 1988 Cabeza disecada de animal, panal de abejas, madera, acero y bronce 50 x 40 x 40 cm. Fotografía Facundo de Zuviría Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca



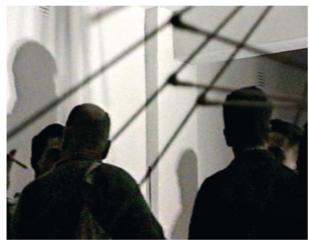
"La fiesta terminó bastante rápido...
Lo que el viento se llevó.
Una democracia sin poder.
El hambre que avanza y un ejército de cartoneros robándole a Manliba los residuos de los residuos".

L.M., Ca. 1993

Stills del video en crudo registrando la exposición *La cochambre. Lo que el viento se llevó*, Centro Cultural Ricardo Rojas, 1989 Camarógrafo desconocido Duración 16'. VHS Cortesía Adriana Miranda













### la cochambre

"...encontré estas sillas en un recreo del Tigre, El Galeón de Oro, construído en los '60 con toda una mezcla de modernismo progre y kitsch" -contaba Liliana Maresca en una carta- "Fue intervenido por la dictadura siendo descuidado y saqueado... estas sillas, como muchas otras cosas, al ser descuidadas se mojaron, inundaron, les llegó el tiempo de la descomposición. Cuando las ví me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada mas que mi cara...

Una sudestada de aquellas y baja (o sube) la camalotada con víboras y todo, y al otro día de todo ese vendaval quedamos así, esqueleto solo, sin pintura, sin ropa. Una caricatura..."

"...hace poco leí un catálogo de Gropius para la Bauhaus y esto de las sillas cochambrosas me parece la anti-Bauhaus. Está en las antipodas del concepto de progreso, art. y tecnología, humanización de la producción en serie de objetos de uso, educación integral del hombre, etc., etc.... Desolación, devastación, la sombrilla no repara del sol, la silla no tiene apoya-culo. Una caricatura del comfort del cuerpo, del alma, y de la cabeza..."

......

ritualmente.

Rodeada de una naturaleza en exhuberancia, en El Galeón de Oro -es posible un nombre que atesore más?- Maresca repite la poética del hallazgo, del "encuentro fortuito" entre su mirada y un paisaje. Lo que se llevó -el viento, convengamos- es ahora traído a los ojos. A la diversidad polifónica y bulliciosa que nos viene en mente, le ha sucedido una serialidad opaca, de rumores, una insistencia de esqueleto. La imagen lo satura todo, encandila la mirada; como una mística en el desierto, o un monje frente a la arena rastrillada, Maresca tuvo su visión. Apasionada, ha transportado y conservado estos restos que ahora -sin embadurne ni modificación estetica alguna- exhibe

J. G. M. Julio 1989 Hoja de la exposición *La* cochambre. Lo que el viento se llevó con texto de Jorge Gumier Maier, Centro Cultural Ricardo Rojas, 1989
Archivo Liliana Maresca

Stills del video en crudo registrando la exposición La cochambre. Lo que el viento se llevó, Centro Cultural Ricardo Rojas, 1989 Camarógrafo desconocido Duración 16'. VHS Cortesía Adriana Miranda













# r e c o l e c t a

Tiemblan los propietarios por la proliferación incontenible del cirujeo. Pero este lumpen en ascenso es el protagonista de la nueva Argentina.

Las últimas categorizaciones teóricas que hablan con devoción del fragmento y del reciclaje, no hacen otra cosa que aludir al populoso ejército crepuscu-

lar de cartoneros que se ocupa de darie destino económico a las quince mil toneladas diarias de basura que desecha el conjunto de los hogares nacionales.

Quisiera Liliana Maresca cambiar el patriótico gorro frigio por otro no menos patriótico carrito, de tracción a sangre, como los que usan los cirujas urbanos. Pero es una artista y trabaja con el artificio.

El objeto que fabrica la escultora es obviamente el más acabado símbolo argentino. Y sus modelos a escala, espléndidos souvenirs.

El carrito es también fuente de deseos y ruegos al dios privado de los cartoneros. Un gigantesco ex voto para agradecer la basura recibida y pedir que nun-

ca se acabe.

Luego vendrá la crítica de arte para decir que los artistas trabajan siempre condesperdicios, con los restos (de la cultura); que no hacen más que buscar un nuevo orden, o un nuevo caos.

Precisamente, aquí viene Maresca a cumplir con los deberes del arte. Los cirujas también se hacen cargo de la basura de los otros, de su clasificación, de la pulcra taxonomía. En el carro que transportan viaja el cosmos, elorden riguroso de los restos, los cartoneo: , las maderas, los fierritos y latas, las botellas y alambres, las revistas. Nada de comida llevan en su carro, porque de ella ya dieron cuenta en lo bacanal familiar que precede al acto profesional mismo que es el momento de la recelección.

- -¿Arte conceptual?
- -No señor. La culminación del realismo.

Fabian Lebenglik

Hoja de la exposición Recolecta, con texto de Fabián Lebenglik, Centro Cultural Recoleta, 1990 Archivo Liliana Maresca

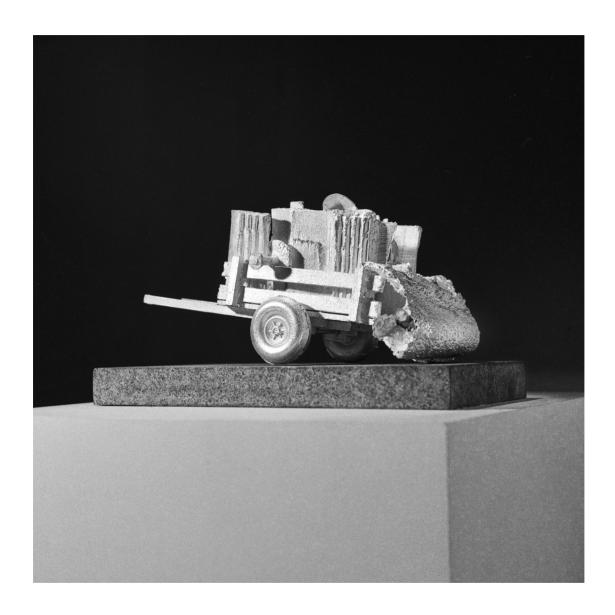
#### p. 193 a 197

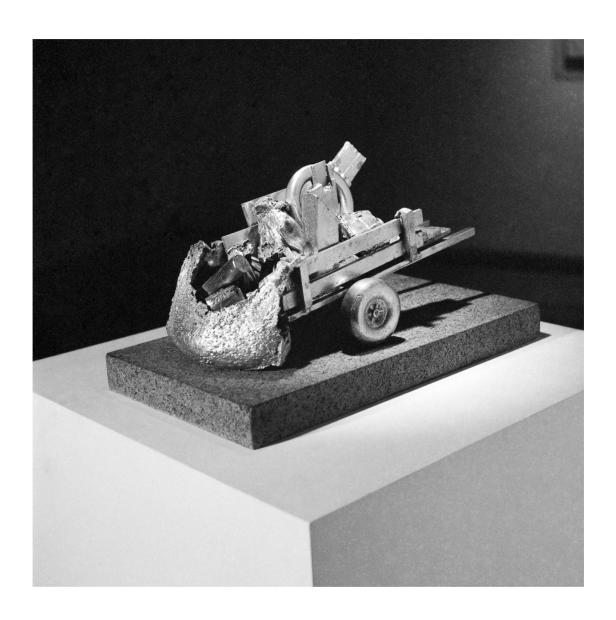
Recolecta, Centro Cultural Recoleta, 1990 Instalación Carro de cartonero, carro de cartonero pintado con Loxon blanco, fundición en bronce dorado, fundición en bronce plateado Medidas variables Fotografía Adriana Miranda











## Wotan - Vulcano\* INSTALACION

#### LILIANA MARESCA

SALA DE SITUACION. C.C. RECOLETA JUNIN 1930 - 9 al 28 de abril 1991

Hace pocos meses Liliana Maresca desconcertó al público del Centro Cultural Recoleta con una instalación que destacaba una actividad totalmente marginal. Expuso un auténtico carrito de ciruja repleto de descartes. Lo duplicó en tamaño real, lo pintó de blanco y lo transformó en dos pequeñas y delicadas esculturas de bronce, una bañada en oro y la otra en plata. De un elemento banal y degradante logró un resultado exaltante y mágico. Obrando de alquimista, Maresca mutó el objeto antiestético en uno de belleza, no solo material, sino colmado de una recuperada esperanza, convirtió lo negativo en positivo.

Vuelve al Centro con otra propuesta inquietante, una que traza el proceso alquímico en símbolos no tradicionales. Si su muestra anterior fue dedicada a transmigrar los desechos de la producción del hombre, esta propuesta se desarrolla sobre el cambio que experimenta aquella parte del individuo que es trascendente. Maresca se queda pegada a la impresión que le causa encontrar en el cementerio una serie de carcasas de cinc, únicos sobrevivientes del fuego del crematorio. Se da cuenta que esta visión se relaciona con el proceso alquímico.

Maresca arma su sala para poner en relieve esta contraposición de imágenes. A primera vista puede parecer macabra su instalación, sobre todo la selección de los materiales con los cuales ambienta su búsqueda para transmitirnos sus reflecciones sobre la eventual salvación del alma del hombre. El dorado con el que reviste los confines del espacio representa el oro, el metal más puro, meta final en el proceso de la purificación por el fuego, símbolo de la liberación del espíritu que se separa de todo lo que no resiste el abrazo de las llamas. El rojo es aquello suceptible de transformación, la "prima materia" del opus alquímico.

Maresca pretende lograr una profunda poética a traves de elementos que nos motivan incomodidad, hasta rechazo. No es su intención el efectismo, el golpe bajo, el impacto rebuscado. No quiere escandalizarnos, sino forzarnos a darnos cuenta de las profundas verdades que hay detrás de las superficies materiales, no importa que tan inquietantes sean. Su mensaje surge de la esencia, del eterno proceso de las transformaciones inherentes a cualquier tratamiento de los residuos, desde lo más pragmático y profano hasta lo más profundo y sagrado, y del poder purificador del fuego, proceso que da el temple a la materia más noble.

Cada día nos acercamos un paso más al nuevo milenio, y cada día los artistas más atentos a ésta aproximación están encontrando entre los descartes de una sociedad exageradamente materialista las semillas de una renovada espiritualidad. Sin las investiduras de ninguna institución religiosa, sin el proselitismo de las sectas, la de Maresca es la investigación de un artista solitario, acercándose a su interpretación individual intuitiva de la verdad universal del poder creativo divino.

Hay que mirar la obra de Maresca en términos de la transfiguración del ave fénix, como símbolo de que en la destrucción de la carne, está implicito el impulso del renacimiento de aquel elemento del individuo que sea redimible en su resurrección, en un plano en el cuál todavía no tenemos herramientas científicas para medir, sólo certezas que sentimos a traves de nuestra fé. Sin fé la obra de Maresca carece de sentido.

Eduardo Shaw

\* Dioses de la mitología Celta y Greco-latina de la guerra y el fuego respectivamente. Agradecimientos: Director General de Cementerios Señor Carlos Albarellos. Sr. Director de Crematorios de Chacarita Sr. Espósito y a los empleados del mismo quienes colaboraron en la realización de esta muestra.





Boceto, ca. 1991 Marcador, témpera y lápiz grafito sobre papel 35,5 x 21,8 cm. Archivo Liliana Maresca

Hoja de la exposición *Wotan-Vulcano* con texto de Eduardo Shaw, Centro Cultural Recoleta, 1991 Archivo Liliana Maresca









Stills del video en crudo registrando la limpieza de las carcasas de cremación para féretros de *Wotan-Vulcano*, luego de las quejas por el olor a muerto, Centro Cultural Recoleta, 1991
Video Adriana Miranda
Duración 19', Hi-8







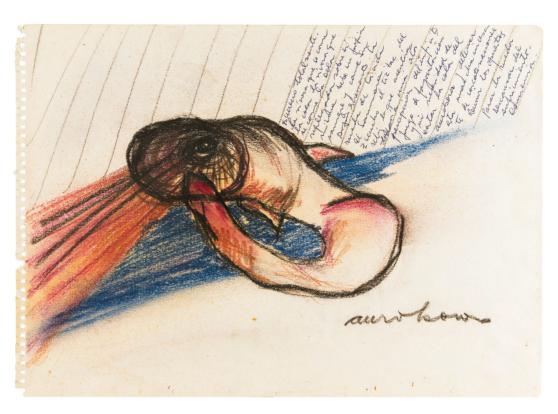


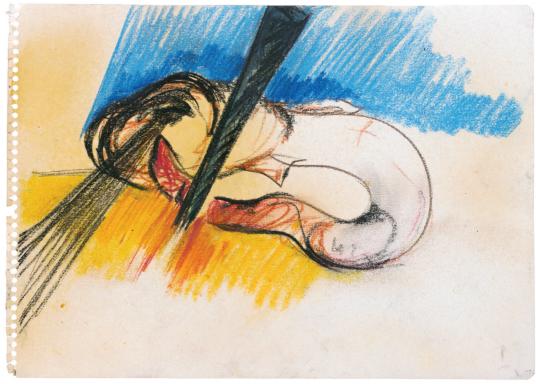


Wotan-Vulcano, 1991 Instalación 8 carcasas de zinc para féretros, alfombra, pintura dorada, lámpara a kerosén Medidas variables Fotografía Adriana Miranda



Bocetos, ca 1991 Témpera, crayón, tinta y lápiz sobre papel 24,7 x 34,7 cm. Archivo Liliana Maresca







Registro del traslado de la instalación *Ouroboros*, 1991 Fotografía Adriana Miranda

#### p. 207

Hola de la instalación *Ouroboros*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

#### p. 208-209

Ouroboros, 1991 Papel, cola, barniz, alambre de construcción, metal desplegable, libros 26 m². Fotografía Adriana Miranda

#### p.210-211

Stills del video en crudo registrando el deterioro y la quema de la instalación *Ouroboros*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Alres, 1991
Cámara Adriana Miranda Duración 32', Hi-8
Cortesía Adriana Miranda

### LILIANA MARESCA Ouroboros Setiembre - Octubre 1991

#### Opciones en tres direcciones

En la Galería de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.) Plaza Seca Puán 470 Capital

No es escultura, es objeto; es efímero, no es bello; pretende y requiere la colaboración de alumnos y profesores de la Facultad para que conviertan las hojas de los libros que más amen y más odien en escamas del Ouroboros. Es una serpiente que se devora a sí misma.

Símbolo alquímico de la eternidad.

#### Comentario a tres frases de autores célebres

Buenos días, señora (1) Jorge Luis Borges.

Cuando los dos gases mencionados previamente se mezclan en presencia de un filamento de platino, forman ácido sulfúrico (2) T. S. Eliot.

¡Pamplinas, muchacho! (3) William Faulkner.

(2) Esta frase nos sorprende por su mirada sibilina. En la lenta amplitud de su desarrollo revela el proceso de la creación del cosmos con extraordinaria riqueza simbólica. Explica cómo nace la materia y adquiere al instante su siniestra cualidad corrosiva (ácido sulfúrico) de una presencia casi inexistente (filamento de platino); diríamos de una presencia sin presencia. En esta presencia sin presencia existe ya todo, pero inevitablemente vacío. La creación del mundo es inútil y esta inutilidad se revela en el carácter corrosivo (ácido sulfúrico) de la realidad. A la realidad quemante y destructora el poeta opone un universo originario hueco y desierto. El simbolismo del filamento de platino es aún más concreto: representaría el sol hueco, la idea metafísica de la existencia vacía frente a la vida peligrosa y ardiente. ¿Qué es, entonces, en última instancia, la creación del mundo? Es la creación del vacío. En el chisporroteante orgullo de la materia circula una sangre de vacío. El hombre es hueco y el mundo desierto. Sólo la literatura lo domina todo, eterna, inextinguible. La literatura es la envoltura de ese mundo vacío: un vacío que envuelve al vacío.

Dios creó el mundo en siete días. Fue una tarea un poco apresurada. El mundo no es perfecto. Al literato no le cuesta trabajo vaciarlo. Dios creó la vida, y la literatura recubre de vacío esa creación vergonzosa. La naturaleza que nos rodea es peligrosa y agresiva (ácido sulfúrico), la literatura la vuelve inocua. La vida nada tiene que ver con la literatura; la literatura tiene que ver con el vacío. Cuando el poeta cumple rigurosamente con esta función de la literatura, cuando devuelve el universo y la vida al vacío, entonces recibe solemnemente el Premio Novel de Literatura.

#### Conclusión

Del análisis de las frases de estos escritores célebres se desprende el incalculable poder de la literatura. Mediante ella los hombres pueden alcanzar un estado de complaciente embeleso y refinada imbecilidad que de generalizarse, puede llegar a la supresión de las guerras y al aniquilamiento total del sufrimiento. Tal es el objeto de la llamada cultura del siglo XX. Gracias al poder de tales escritores, la vida misma puede desaparecer asfixiada por un cúmulo de minúsculas y bien dosificadas sensaciones literarias. Desgraciadamente, las masas, brutalmente vitales, sienten repulsión por la cultura; rechazan el vacío y prefieren, por encima de todo, simplemente vivir.

Aparecido en A partir de O. № 3 (Segunda época), septiembre de 1956, Buenos Aires.

(En: Pellegrini, Aldo. Para contribuir a la confusión general. Buenos Aires, Leviatan, 1987.)

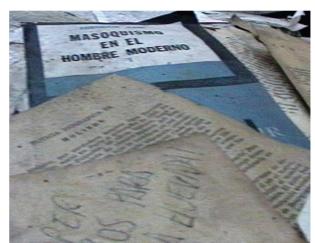










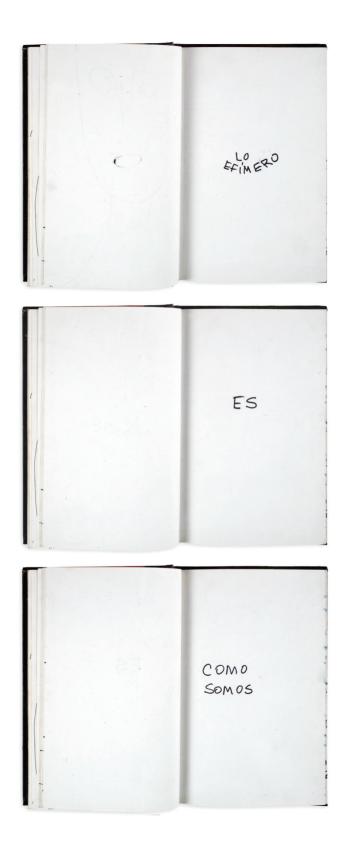


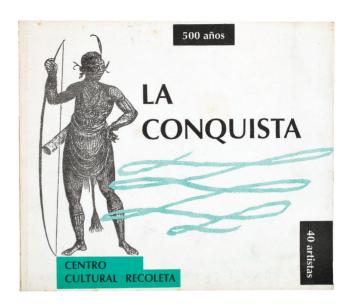






Páginas de cuaderno, ca. 1993 Cuaderno con notas a marcador sobre papel 21 x 26 cm. Archivo Liliana Maresca





Catálogo de la exposición *La Conquista. 500 años. 40 artistas*, Centro Cultural Recoleta, 1991 Archivo Liliana Maresca

# LA CONQUISTA

18 de diciembre al 15 de marzo - Centro Cultural Recoleta

# ARTISTAS PARTICIPANTES

Alfredo Portillos/Anahí Cáceres - Marcele Pombo - Oscar Smoje - José Garófalo/Carlos Ontiveros - Eduardo Iglesias Brickless/María Inés Tapia Vera/Jorge Pistocchi - Marcia Schvartz - Varinia Grüner - Jorge Gumier Maier/Omar Schiliro - Elba Bairon - Omar Estela - Liliana Maresca - Norberto Gómez - Luis Freistav - Guadalupe Fernández - Eduardo Stupía - Juan Astica - Tulio De Sagastizábal/Sergio Bazán - José Luis Gestro/Osvaldo Quintero Fraixede - Juan Lima - Pablo Páez - Roberto Fernández - Duilio Pierri - Diego Fontanet - Adriana Miranda - Pablo Renzi - Jorge Abecasis - Mariela Govea - Marcos López - Martín Kovensky - Daniel García/Gabriel González Stáraz - Alejandro Kuropatwa. - Alberto Heredia.

# GRAFICA

Jorge Gumier Maier

# TEXTOS CRITICOS

Fabián Lebenglik

# VIDEO REGISTRO

Marcos López / Adriana Miranda / Res

# PRENSA

SESAMO - Alejandro y Juan Pablo Correa CCR - Laura Quesada

# ASISTENCIA GENERAL

Marta Soriano

# CURADOR

Miguel Briante

# IDEA Y PRODUCCION GENERAL Liliana Maresca/ Elba Bairon/ Marcia Schvartz









# p. 216-217

Liliana Maresca, Elba
Bairon, Santiago García
Sáenz, Jorge Gumier
Maier, Marcia Schvartz,
Marcelo Pombo y otros, en
la sesión de imágenes de
prensa para la exposición *La Conquista. 500 años.*40 artistas, Centro Cultural
Recoleta, 1991
Fotógrafos Marcos López
y RES
Cortesía Marcos López

# p. 218

Liliana Maresca, Elba
Bairon, y Santiago García
Sáenz, entre otros, en la
sesión de imágenes de
prensa para la exposición
La Conquista. 500 años.
40 artistas, Centro Cultural
Recoleta, 1991
Fotógrafos Marcos López
y RES
Imagen cortesía Archivo
Liliana Maresca

# p. 219

Liliana Maresca, Elba
Bairon, El Búlgaro, Marcia
Schvartz, Santiago García
Sáenz, Jorge Gumier
Maier, Marcelo Pombo,
Juan Pablo Renzi, Oscar
Smoje y otros, en la sesión
de imágenes de prensa
para la exposición *La*Conquista. 500 años. 40
artistas, Centro Cultural
Recoleta, 1991
Fotógrafos Marcos López
y RES
Cortesía Marcos López







Marcia Schvartz "Pati enamorado", óleo sobre tela. 1,60 x 1,80



Guadalupe Fernández (sin

Foto de Adriana Miranda.

# **Centro Cultural Recoleta**

## Por por Carlos L. Dibar

Inauguró el pasado miércoles en el Centro Cultural Recoleta, una muestra artística cuya inspiración fue el tema de la conquista. En ella participaron 40 artistas de distintas disciplinas tales como pintura, teatro, escultura y video, danza, música, etc. Entre los artistas plásticos participantes podemos nombrar a: Alfredo Portillos; Eduardo Iglesias Brickles & María Inés Tapia Vera; Marcia Schvartz; Jorge Gumier Maier; Omar Estela; Roberto Fernández; Liliana Maresca; Duilio Pierri y Pablo Renzi. La idea de la conquista ronda alrededor de ideas de codicia, apropiación y fascinación. Un proceso histórico de origen conflictivo que hoy revive al cumplirse un aniversario simbólico como es el 5º centenario del descubrimiento de América. Desde el vasto campo de las ciencias sociales se suele describir, establecer y explicar aquel proceso histórico, pero se tiene un objetivo general casi inaccesible: la reconstrucción de una genealogía a través del eje discursivo, remontándose al origen del conflicto y proponiendo algún tipo de reparación.

La propuesta no soslaya los



Elba Bairon "Reinas"



Liliana Maresca "El Dorado-Ecuación", instalación. 3,20 x 1,60 x 1,40

acercamientos políticos, históricos, sociales, verbales, sino que los excede. Se sitúa más allá de la mirada cruzada entre España y América, e incluso se aleja de España para convertirse en una propuesta argentina en la que América pasa a ser el sujeto de la conquista.

# AGENDARTE



Marcelo Houghton "Practicando un discurso". Medalla de Oro del Premio Cintonlom.

Premio Cintoplom

En la Feria de Arte de Buenos Aires (Harrods, 4º piso) se expone el Premio Cintoplom, con el que fue distinguido Fabio Kacero, merseedor del ler premio y de la suma de u\$5.3000. Otros premiados fueron: Silvia Rivas; Marcelo Houghton: Enrique Burone Risso; Santiago Spinosa y Pablo Siquier.

Arte Joven
Finalizó la Bienal de Arte Joven
que tuvo lugar en el dique 3 de Puerto
Madero, organizado por la Subsecretaria de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, El
evento se desarrolló con gran entusiasmo y concurrencia masiva de jóvenes que parecían muy dispuestos a
la diversión, en el ámbito de uno de
estos magnificos galpones del puerto,
prontos al reciclaje. Pero en este caso
fue muy mal aprovechado en sus posibilidades, y muy pobre la muestra de
arte seleccionada.

## Taller de escultura

Hatte de escultura

Hasta comienzos de febrero continúan las clases en el Taller de Claudía
Aranovich, para jóvenes y adultos con
o sin experiencia artística, que busquen expresarse en el espacio, modelando, tallando, construyendo. Informes al telefono 361—2237 o al 27—
8554.

# Taller de Holografía

Haiter de Holografia
En el mes de enero comienzan los
cursos teórico—prácticos de holografía en Dimensión 3. El taller está dirigido por el escultor Carlos Alves de
Lima, y los cursos a cargo del físico
Ricardo Arizaga. Los alumnos pueden
realizar sus propios hologramas con la
técnica emergente del uso del rayo laser. Informes en Niceto Vega 4688.
Tel.: 773—1142.

## Premio "La Discrminación"

Discrminación"

El premio Sociedad Hebraica Argentina — 65º Aniversario, fue organizado por el CAYC con el nombre de "La Discrminación". El pasado jueves se inauguró la exposición de trabajos premiados en la sede de Harrods de la Feria de Arte de Buenos Aires.

El Primer Premio Hebraica y la suma de u\$8.2.500, le correspondió a Irene Dubrovsky. Medallas de Oro CAYC y AACA a Emeste Ballesteros y Pablo Soria; Medallas de Plata de las mismas instituciones a Federico Villiers—Furze y a Irma Canaro. Las menciones especiales del jurado recayeron en León Tenenbaum; Kuki Beuski; Ana Puente y Cecilia Rozenberg.

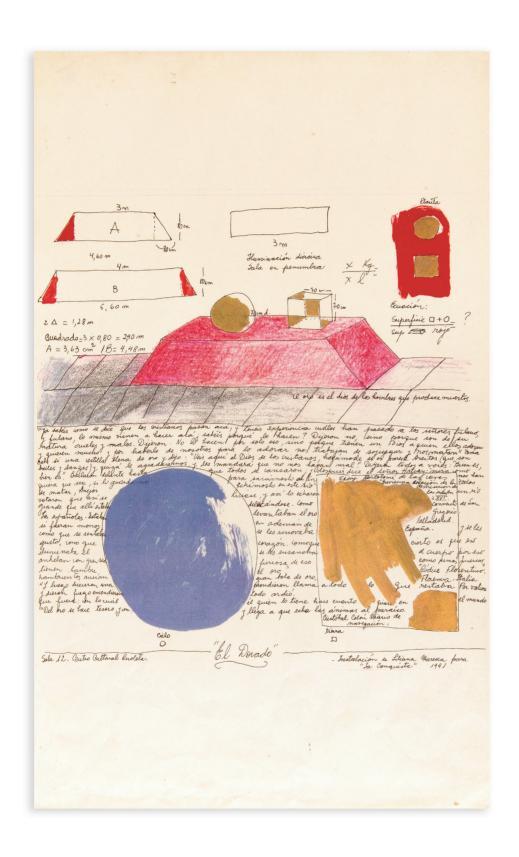


Rayo láser ejecutando un holograma



Carlos Dibar, "La Conquista", El Cronista Comercial, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1991, p. 16 Archivo Liliana Maresca

Liliana Maresca y Marcia Schvartz, entre otros, en la sesión de imágenes de prensa para la exposición La Conquista. 500 años. 40 artistas, Centro Cultural Recoleta, 1991 Fotógrafos Marcos López y RES Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca





Boceto, 1991 Tinta, témpera y lápiz sobre papel 34, 5 x 22 cm. Fotografía Viviana Gil Archivo Liliana Maresca

# p. 222

Boceto, 1991 Tinta, témpera y lápiz sobre papel 35,5 x 21,8 cm. Fotografía Vivi Gil Archivo Liliana Maresca



El Dorado, 1991 Instalación Madera, yeso, laca, esmaltes, sillón estilo colonial, alfombra, computadora e impresora Medidas variables Fotografía Adriana Miranda



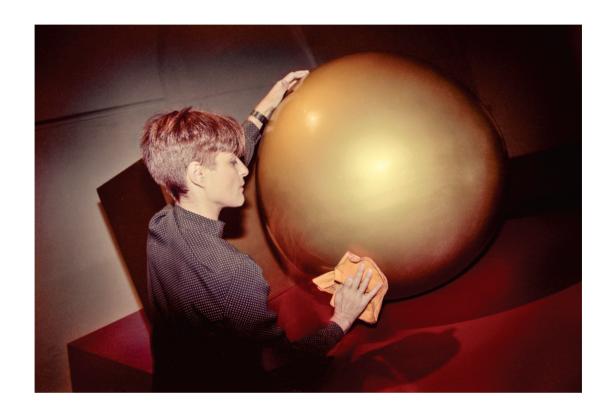
Liliana Maresca en la instalación *El Dorado*, Centro Cultural Recoleta, 1991 Fotografía Adriana Miranda

# LILIANA MARESCA "El Dorado - Ecuacion" Los aborigenes suponian, con cierta benevolencia, que la barbarie de los conquistadores no se debia solo a su crueldad. "No lo hacen por solo eso, sino porque tienen un Dios a quien ellos adoran y quieren mucho, por haberlo de nosotros para lo adorar nos trabajan de sojuzgar y nos matan", segun cita Fray Bartolome las Casas. Ese Dios era el oro. A partir de estos elementos Liliana Maresca establece relaciones geometricas y matematicas con la historia y con los mitos, para la construccion de su obra. Una piramide truncada, que se convierte en un elocuente lingote rojo-en una brutal ecuacion que mide los centimetros cubicos de sangre de indio, derramada en proporcion con los kilos de oro obtenidos- sostiene a las dos figuras antagonicas, la tierra redonda y la cuadrada, un trono que alude al poder y una computadora, que como un nuevo espejito, imprime datos sobre la muestra y estadisticas de muertes y robos ancestrales. Como escribio Colon: :del oro se hace tesoro, y con el quien lo tiene hace cuanto quiere en el mundo y llega a que echa las animas al Paraiso. Fabian Lebenglik 332.500.000 litros de sangre = LA CONQUISTA 185.000 kg de oro La Fria Estadistica A) DE LA POBLACION INDIGENA\* . Hacia 1492 : 70.000.000 . " 1650 : 3.500.500 B) DE LAS CAUSAS DEL DESCENSO POBLACIONAL INDIGENA DURANTE LA

| C | A) DE LA POBLACION INDIGENA*  . Hacia 1492 : 70.000.000  . " 1650 : 3.500.500   | 6   |
|---|---|-----|
| 0 | B) DE LAS CAUSAS DEL DESCENSO POBLACIONAL INDIGENA DURANTE LA   | 0   |
| • | CONQUISTA. 1 - Exterminio :matanzas en masa, conflictos armados, destierros masivos, trabajos forzados, migraciones en relacion a servicios. 2 - Epidemias :gripe, sarampion, tos ferina, viruela, tetanos venereas, tifus, lepra, fiebre amarilla, | 6   |
| 6 |   | 1.6 |
| 6 | enfermedades pulmonares e intestinales.<br>3 - Reduccion de la fecundidad : infanticidios, abortos,<br>continencia sexual, suicidios en masa por  | 6   |
| 0 | frustacion colectiva.<br>4 - Cambios forzados en la alimentacion.   | 1   |
| 6 | C) DE LA CANTIDAD DE ORO AMERICANO TRANSPORTADO A EUROPA<br>. Entre los anos 1492 y 1650 : 185.000 kilos. (no incluye el<br>contrabando)  | 6   |
| 6 | i   | 6   |
| 6 |   | 6   |
| 6 |   | 6   |
| 6 |   | 6   |
| 6 | D) DEL CONTENIDO DE SANGRE EN EL CUERPO HUMANO<br>.En el humano adulto representa una decimotercera parte de su   | 6   |
| • | masa corporal: 5 Kg======> 5 LITROS.  E) DEL DIOS DE LOS CONQUISTADORES :"El oro que produce muertos"   | C   |
| 0 | * Estimaciones realizadas segun :   | C   |
|   | Proyecciones retrospectivas de tasas de crecimiento indigena:   |     |



Liliana Maresca en la instalación *El Dorado*, Centro Cultural Recoleta, 1991 Fotografía Adriana Miranda







Recuerdo de Mar del Plata, 1991 Pala y base de bronce 5 x 27 x 12 cm. Fotografía Adriana Miranda Colección Tulio de Sagastizábal



Séptimo escalón, 1991 Madera enchapada en plomo y bronce, 20 x 30 x 15 cm. Fotografía Adriana Miranda Archivo Liliana Maresca

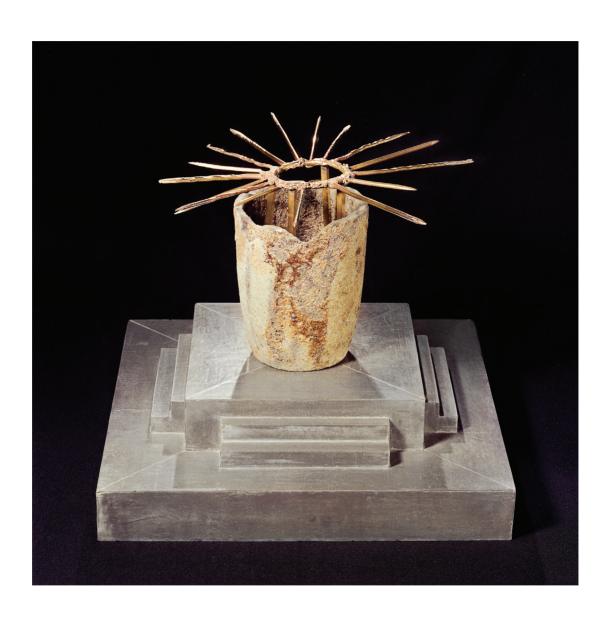


Sin título (Baldosa), ca. 1990 Madera revestida en plomo y baldosa calcárea 7,8 x 41,8 x 41,8 cm. Fotografía Adrián Rocha Novoa Colección Bruzzone



Rebrote, 1990 Cemento, estopa, bronce y rama sobre base de quebracho lustrado 29, 5 x 53 x 53 cm. Fotografía Adrían Rocha Novoa Colección particular

Sin título (Altar o Unum vas), 1990 Madera enchapada en plomo, bronce y crisol 35, 5 x 49 x 49 cm. Fotografía Adriana Miranda Archivo Liliana Maresca





Espacio disponible, 1992 Instalación Tres carteles de chapa esmaltada y madera Medidas variables Fotografía Adriana Miranda Colección Eduardo F. Costantini



ESPACIO DISPONIBLE

APTO TODO

**DESTINO** 

**LILIANA MARESCA** 

23-5457

DEL 3-12 AL 24-12 92

# LILIANA MARESCA

# ESPACIO DISPONIBLE

# **MUESTRA**

# Maresca se vende

En cada una de sus muestras Liliana Maresca condensa un instante del funcionamiento del arte en relación con la sociedad y la política.

Pero esta vez hay una mirada que, en principio, parece escéptica.

La muestra consiste en carteles que exhiben y anuncian una gran disponibilidad. La artista coloca en una sala de exposiciones el debate sobre el mercado pero, sobre todo, la lógica del mercado, que impone un funcionamiento.

En sentido estricto y literal el estar disponible para todo destino -como dicen los carteles, confeccionados a imagen y semejanza de los que se ven en la privatizada Buenos Aires- suena como una invitación a una aventura fantástica. Pero en ese punto aparece la lógica del mercado, que banaliza todo, incluso el arte, al que obliga a constituirse POR el mercado.

El mercado y su lógica piden imágenes, técnicas y materiales determinados. Pero también privilegia ciertas interpretaciones sobre otras. En los carteles de Maresca, por ejemplo, habría que pensar que la disponibilidad sólo será dócil ante el dinero (el alquiler, la venta) y que el destino es un efecto de la publicidad.

La artista no cree más que en el arte -como trabajo, idea, imagen, conocimiento y reflexión- y a partir del arte recompone las relaciones con el mundo, en un proceso de convicción -y fe- escalonado. Es decir, Liliana Maresca no cree en nada salvo en el arte -su única certeza-, que es una inflexión; y desde ese lugar cree brutalmente y a toda costa.

Fabián Lebenglik

"Si intentamos ir a pasearnos con El por aquel palacio en el que nada existe, ¿no diremos con una sola palabra que lo sintetiza: NADA LO LIMITA? y si nos ponemos con El a gozar de su ociosa inoperancia, ¿no es calma y silencio, soledad y pureza, armonía y ocio? Vaciaré yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos."

NAN HUA CHING - Libro Tercero Miscelánea CHUANG TZU



DEL 3 AL 24 DE DICIEMBRE 1992 Lunes a Sábado 15 a 20 hs. Tel. 234141

auspicia **Página /12** 

> Hoja de la exposición Espacio Disponible con texto de Fabián Lebenglik, Casal de Catalunya, 1992 Archivo Liliana Maresca



Liliana Maresca en la inauguración de *Espacio Disponible*, Casal de Catalunya, Buenos Aires, 1992 Fotografía Adriana Miranda





Inauguración de Espacio Disponible, Casal de Catalunya, Buenos Aires, 1992 Fotografías Adriana Miranda

# arriba

Liliana Maresca y Feliciano Centurión

# abajo

Liliana Maresca y Marta Soriano

# p. 243 arriba

Liliana Maresca y Diego Fontanet

# p. 243 abajo

Liliana Maresca y Marcelo Pombo





# p. 245 a 247

Sin título, de la serie "Imagen pública – Altas esferas", 1993 Fotoperformance Fotografía Marcos López Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca









Imagen pública – Altas esferas, 1993 Instalación Gigantografías, tinta, salivadera y sonido Medidas variables Fotografías Adrián Rocha Novoa



Folleto de la exposición Imagen pública – Altas esferas con texto de María Moreno, Centro Cultural Recoleta, 1993 Cortesía Archivo Liliana Maresca





Vista de la entrada de la sala de *Imagen pública -Altas esferas*, Centro Cultural Recoleta, 1993 Fotografías Adrián Rocha Novoa



Liliana Maresca en la Costanera Sur con los paneles de la exposición Imagen pública – Altas esferas, 1993 Fotografía Ludmila Imagen cortesía Archivo Liliana Maresca



Cuaderno de Liliana Maresca, ca. 1991 Cuaderno con notas a tinta sobre papel 29,5 x 20,3 cm. Archivo Liliana Maresca





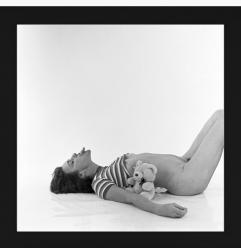
Sin título, de la serie "Maresca se entrega todo destino", 1993 Fotoperformance Fotografía Alejandro Kuropatwa

#### p. 258-259

Maresca se entrega todo destino, 1993
Fotoperformance publicada en el N°8 de la revista El Libertino, Buenos Aires, 1993
Fotografía Alejandro
Kuropatwa, vestuario Sergio De Loof, maquillaje Sergio Avello, producción Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Kiwi Sainz)
Imagen cortesía Archivo Colección Museo
Castagnino + MACRO

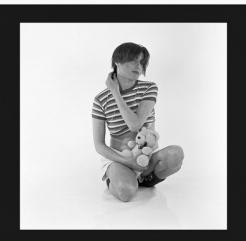


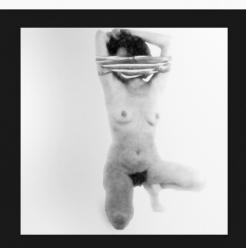












## MARESCA SE ENTREGA



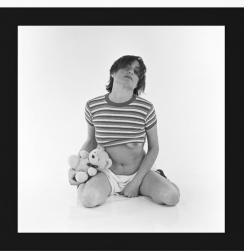








LA ESCULTORA LILIANA MARESCA DONO SU CUERPO A ALEX KUROPATWA - FOTOGRAFO-, SERGIO DE LOOF - TRED SETTER-, Y SERGIO AVELLO - MAQUILLADORA-PARA ESTE MAXI AVISO DONDE SE DISPONE A TODO.



## TODO DESTINO

304-5457







# p. 260 a 263 Sin título, de la serie "Maresca se entrega todo destino", 1993 Fotoperformance Fotografías Alejandro Kuropatwa





Me iré

En cualquier momento explotará

Mi pequeño cosmos Dejo unos rastros

Entre los seres que me vieron ser

Un ser muy fuerte muy débil Soy bella en la integridad Lograda con esfuerzo

Fui más allá de mi condición

Valiente esparzo los dolores de crecimiento

En un mundo hostil

Precario Dejo sonrisas

Tantos actos de amor como es posible

Tanto desprenderme de la posesión

Delego el mando de la vida

Que me empuja

Me flota en su río oscuro

Sé de estar conmigo

Callada y sola Entre bullicios

Gusanos me esperan

Seré su alimento

Y aquella parte más hermosa mía será

perfume de magnolia

Algún fruto crecerá de las ruinas

Tuve muchos hijos

Generé canciones

Melodías

Colores y formas

Extendí la generosidad y el egoísmo

Sobre este mundo

En este país

Entre mis amigos

Este reconocimiento conmigo grande

Ensanchada

Pletórica de cosas verdaderas

Profundas Transmutar

Seguiré transmutando Hoy vuelvo a mi brillante

Que la pequeña luz deje de brillar

no cambia nada
Todo va a seguir igual
El alimento se desvanecerá
Alguna lágrima se resbalará
En el surco de alguna mejilla

Y casa uno se dedicará por si acaso

A vivir más su propia vida

L.M., Poema, ca. 1992/1994



### La leyenda dorada

Por María Gainza

"No hay que tocar a los ídolos, su dorado se nos queda en las manos". Flaubert

Ι

Liliana Maresca estaba decidida a comerse el universo como si fuera una ostra. Cierta vez, en una de sus tantas libretas personales, escribió: "Ella quiere la torta y la porción y las migas del mantel. Todo quiere la ávida". Fue esa voracidad insaciable lo que la llevó a excavar las entrañas del mundo en busca de algo así como una verdad antropológica, algo que le apaciguara el hambre.

Sus obras, arrancadas de raíz, oscilan entre la búsqueda de absolutos y una reconcentración sobre el ser. Y si a primera vista su trabajo parece espasmódico, disperso, es quizás porque nos hemos olvidado de que Liliana Maresca era en sí un sistema de representación, una forma de ver, una visión poética que más que representarnos el mundo como si la obra de arte fuera una ventana, nos lo daba, como quien pone algo entre nuestras manos y después se aleja.

La vida de Liliana Maresca ofrece una cantidad infinita de especulaciones románticas: el ama de casa que abandona el confort de un hogar para dedicarse al arte, la bella mujer ante la que todos caen rendidos, la dueña de una intuición superior y la víctima de una muerte joven y trágica. Liliana Maresca existe hoy en términos que jamás se imaginó. En vida, ella iba y venía despreocupada, sin imaginar que terminaría dentro de una biografía. Hoy es imposible reconciliar las capas de su personalidad, simplificar sus movimientos complejos y contradictorios dentro de moldes tan angostos.

W. H. Auden escribió que nadie muere antes de completar su obra. Liliana Maresca murió joven, a los 43 años, pero sus trabajos tienen la solidez y contundencia de una vida larga. Su período de mayor producción abarcó desde 1984 a 1994, un arco histórico que va de la primavera alfonsinista hasta el desencanto del primer mandato menemista. Con enorme lucidez, Maresca intuyó la desilusión devastadora que se avecinaba. Y si bien su obra está embebida en su tiempo, ella nunca se alza panfletaria y mucho menos cede a los vicios de la

propaganda. Así como no hay períodos artísticos, sino más bien personas para las que, en ciertos momentos, el arte existe de una manera irreductible, Liliana Maresca encarnó la noción romántica del artista como pocos en su época: la idea del arte no sólo como una fisonomía del alma, sino como una forma de trascender lo cotidiano.

#### II

Cuando Liliana Maresca, una adolescente de piernas flacas y mirada furiosa, atravesó lo que a la distancia se ve como un delirio religioso, algo en ella comenzó a quebrarse. Como si el cuerpo le quedara chico, surgió entonces una persona que en un deseo por abrazar lo sagrado, fue poco a poco renunciando al mundo que le había sido dado. En Liliana Maresca esa experiencia no supuso la creencia en Dios, sino la evidencia de un espíritu humano que capta la diferencia entre lo que se revela como real, poderoso y significativo, y lo que está desprovisto de tales cualidades, es decir, el flujo caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y privadas de sentido. Lo sagrado aparece en Maresca como un elemento en la estructura de la conciencia, y no un estadio en la historia de esa conciencia.

Sobre esa necesidad por trascender (por exceso de pureza como de impureza) descansa la vida y la obra de Liliana Maresca. De ahí se desprende la imagen de una artista que presenta ráfagas de poderosa intuición. En Liliana Maresca la intuición es una vía de acceso a un conocimiento superior, una forma de abrir ventanas hacia un mundo más extensivo, su manera de correr nubes para ver las estrellas. Y no es casual que sus trabajos, más que una coherencia formal, presenten algo así como una coherencia de la mirada.

Los antiguos griegos designaban con el término "misterio" el abrir y cerrar de ojos, ese instante en que los ojos no están ni en la vigilia diurna ni en la ensoñación nocturna, miran sin ver, ven y no miran. Parece haber existido en aquella niña que en los veranos en Mar del Plata se tiraba desde lo más alto de las rocas al mar irritado un deseo por conocer los misterios del universo, por adentrarse en los secretos que guardan las cosas. Por encontrar quizás un centro alrededor del cual girara todo lo demás.

#### III

"Liliana Maresca nos abrió la puerta para ir a jugar", comentó Fernando Noy, en una oportunidad. A la distancia, ella surge como el mascarón de proa de un grupo de artistas que salían a la calle a recuperar una voz que había sido asfixiada durante años de dictadura, gente que se sacudía el miedo como los perros se sacuden el agua. Pero Liliana Maresca hizo más que eso. Fue la gestora de un gran carnaval que se levantó como un tiempo extraordinario, un

intervalo entre el transcurrir de lo cotidiano que crea a la manera de una fiesta sacra, su propio espacio: el tiempo mítico donde todo se origina.

A los veintiocho años, Liliana Maresca convirtió su casa en un reducto artístico que luego llevó a gran escala en *La Kermesse*, una experiencia colectiva que en la memoria de quienes participaron tiene un poco el color irreal y la distancia del ensueño. *La Kermesse* fue la primera gran fiesta de Maresca (la última sería *La Conquista*), empapada por un elemento barroco característico de su obra, lo que Marcos López llama "la textura de lo latinoamericano": el barroco entendido no sólo como lo teatral y abundante, sino también como el estilo de la necesidad, del hambre y la pobreza. Como escribió José Lezama Lima: "El barroco como el flujo desesperado del desposeído".

La fiesta duró lo que duró la vida de Liliana Maresca. De ahí en más, como recuerda Marcia Schvartz: "La gente se separó como el agua y el aceite".

#### IV

El descubrimiento de un gran artista que había sido dejado de lado es siempre una satisfacción. No sólo nos revela la excelencia de nuestro gusto, sino también lo obtuso del de los otros. Pero Liliana Maresca no fue, como al mito le gusta desdibujar, una artista olvidada. En su momento, su obra recibió atención de la prensa y nunca le faltaron lugares para exhibir; es verdad que nunca pudo vivir de las ventas (por otro lado, ¿cuántos de su generación lo hicieron en una Argentina premercado?). No obstante, si Liliana Maresca se mantuvo al margen del circuito comercial fue porque ése era en esencia su modo de producción. Liliana Maresca no estaba dispuesta a negociar su libertad. En una oportunidad, durante una inauguración, un amigo le comunicó que la galerista Ruth Benzacar la quería conocer: ese día Maresca se agarró la borrachera del siglo. Liliana era, por sobre todo, consciente de las trampas del mercado. Alguna vez, a las carcajadas, dijo que estaba por inaugurar la Bienal del Tigre y que ella iba a ser la curadora absoluta; y para conseguir la Beca Antorchas, beca a la que se postuló pero no ganó, le preguntó a Ana López: "¿Pongo que me queda poco tiempo?" Pero también es cierto que le hubiese gustado vender, en especial algunas de sus pequeñas esculturas de ramas y bronces. Una vez se las dio a Patricia Borgarini, que tenía un local de decoración en el barrio de Belgrano, para que intentara venderlas ahí. Las ramas estuvieron durante semanas exhibidas en la vidriera. "¿Ni ahí se venden?", preguntó indignada.

#### V

Para Liliana Maresca, la vida y el arte eran la misma cosa, un *continuum* que formaba una unidad inseparable (lo que Roberto Jacoby alguna vez llamó "un bucle") de momentos activos y contemplativos entrelazados. Quizás por eso

hoy la leyenda dorada sobre Liliana Maresca surja no tanto de las versiones individuales sobre su persona como de la combinación de voces que atesoran el recuerdo de una manera de ser y sentir que ya no existen. ¿Dónde buscar a Liliana Maresca?, ¿en sus trabajos? Las obras de arte siempre exceden a su creador: la persona que habla ahí no es del todo Liliana Maresca y a la vez, sí lo es. ¿En los diarios de la época? Hay apenas un puñado de entrevistas. ¿En los recuerdos de quienes la conocieron? La memoria es artera y mala editora, el borrador desteñido de una vida. Y aun así, este trabajo está hecho de cada uno de esos elementos, y es por eso también, un poco cuento.

#### CAPÍTULO I

#### La isla

Liliana Berta Maresca nació el 8 de mayo de 1951 en el partido de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en una familia de clase media. Tenía una hermana mayor, Silvia, y un hermano menor, Miguel. Su madre, única hija de un matrimonio de austríacos, se llamaba María Magdalena Kaintz y le decían Mitzi. Su padre, Miguel Ángel, era hijo de italianos llegados en la adolescencia a la Argentina. La familia vivía en una casa de planta alta, construida en el 1900 por el abuelo Maresca. Una puerta cancel comunicaba con la planta baja donde había un garaje y una estación de servicio con un surtidor ESSO que manejaba su padre y el tío Quique. Al segundo piso se accedía por una escalera de mármol blanco. Había un gran living-comedor que se usaba poco porque al no haber estufa, en invierno se volvía una heladera, dos dormitorios grandes, uno para los padres, el otro para los chicos, un baño, una cocina, un lavadero cubierto y un enorme patio de baldosas rojas y macetones. Ahí, las hermanas Maresca (Miguel nacería diez años después que Liliana) vivirían aisladas del mundo.

"Mi casa era una isla", contó Silvia Maresca desde Bahía Blanca. "Íbamos al colegio público, volvíamos, escuchábamos la radio, hacíamos los mandados, y jugábamos todo el tiempo juntas. En esa época no se andaba en la calle, ni se iba a la casa de amigas. Ambas éramos creativas en nuestros juegos y compartíamos el interés por las cosas lindas y buenas. En casa se escuchaba siempre música clásica, nada de tangos ni cumbias. Aún hoy papá escucha la misma música".

El tío Quique, un solterón balletómano, fue quien las llevó por primera vez al Teatro Colón y después les pasó las novelas que poblarían su imaginación adolescente. Pero ya desde entonces las hermanas Maresca presentían que sus destinos serían opuestos. Silvia era responsable, concentrada, pendiente de los deseos de su familia, Liliana en cambio, era dispersa, rebelde, y con frecuencia se negaba a ayudar en las tareas de la casa. Ni bien terminada la primaria empezó a tener problemas con su padre.

Ingresó al secundario en el Colegio María Auxiliadora de Avellaneda. "Al poco tiempo de comenzar, Lili se enganchó en una relación muy fuerte con la directora espiritual y entró en un delirio místico". La monja Goitía era una mujer flaca, alta, de ojos oscuros y penetrantes, que parecía mover los hilos secretos del universo, y Liliana, curiosa como era, quería saber más. Tiempo después ingresó en un noviciado. Más tarde contaría cómo las hermanas superioras, en vista de que sus padres no habían entregado una dote, la habían hecho fregar los pisos. También que, a la hora del baño, debía ducharse con una camisola puesta: las monjas abrían con un zapatazo las puertas de las duchas para cerciorarse de que las novicias no se estuvieran tocando. Unos seis meses después, Liliana abandonó el lugar, pero de ahí en más los conflictos con su padre no dejaron de agravarse.

El lado místico de Liliana nunca desaparecería, pero las referencias a Dios y al mismo tiempo el placer que le daban la naturaleza y el cuerpo (siempre encontró una oportunidad para desnudarse) son románticos, vitalistas y paganos. De la puerta de su habitación en la legendaria casa de San Telmo colgó durante un tiempo una pintura de una hermana superiora; ayudada por su tío Quique, se disfrazó de monja para La Conquista; cuando se refería a Dios, lo hacía con familiaridad, como si se dirigiera a un amante divino. Años más tarde, recordando su adolescencia, Liliana le comentó a su marido Julio Vilela: "Lo que pasaba era que quería besar a Cristo". Mucho tiempo después, Patricia Borgarini la invitó a cenar a su casa. Ni bien entró, Liliana sintió el perfume de unas azucenas que descansaban en un florero. "Ay, me vuelven loca estas flores", comentó. Le recordaban las ceremonias en el noviciado, cuando las nerviosas jóvenes vestidas de blanco atravesaban la nave de la iglesia apretando entre las manos temblorosas una azucena. "Pero lo que ese perfume le producía", comentó Borgarini, "estaba más cerca de una experiencia sexual que de una religiosa". Así, el éxtasis religioso y el éxtasis sexual aparecerán en Liliana como la experiencia del límite, el derrumbe del orden de lo posible. Es más, no sólo surgirán como experiencias gemelas por su intensidad y arrebato, sino como dos ramas de la misma raíz arcaica. Esa que Liliana Maresca buscará toda su vida.

#### La salida

La adolescencia abrió una brecha entre padre e hija. Liliana no soportaba el destino que se le presentaba: no toleraba tener que regresar a su casa antes de las doce de la noche, tener que sentarse a la mesa familiar, tener que respetar los límites impuestos. Quería tener las riendas de su vida.

Encontró en un novio la salida más rápida a la asfixia que le provocaba el círculo familiar. A los diecinueve años se casó con Carlos Vitale y se fue a vivir al barrio de Belgrano. "Lo tenía todo", cuenta Silvia. "Buena posición, una linda casa y una familia que la respetaba". Pero Liliana volvía a sentirse

incómoda, la rutina doméstica la ahogaba. El matrimonio duró unos años y, al separarse, se mudó a un hotel-pensión en la calle Azcuénaga, casi Santa Fe. Fue el comienzo de una etapa de renunciamiento.

A mediados de 1970 se inscribió en la Escuela Nacional de Cerámica (la historiadora de arte Adriana Lauria señala que esta formación "en las artes del fuego" probablemente haya estado vinculada a su futuro interés por la alquimia) mientras, durante las tardes, vendía corbatas a domicilio. Un día, en un viaje a Tres Arroyos, Liliana conoció a Julio Vilela, un oftalmólogo amigo del novio de su hermana. Al poco tiempo se fueron a vivir juntos y ella quedó embarazada. Estaba radiante, hacía planes e imaginaba proyectos, pero unas semanas después perdió el embarazo. Para reanimarla, Julio decidió llevarla a vivir a una casa en Lomas de Zamorra. Allí, a los 26 años, Liliana quedó embarazada nuevamente.

A la distancia, Julio recuerda: "Liliana fue la persona más notable que conocí. La vi y todo se me dio vuelta. Se le notaba lo artístico por todas partes. Tenía una facilidad asombrosa y cuando nos poníamos a dibujar me pasaba como alambrado caído. Un día decidimos ir a una escuela en el Once que de noche ofrecía clases de pintura. Había un profesor magnífico cuyo nombre no recuerdo. Ahí le prendió el bichito y empezó a dibujar y dibujar. Le agarró una fiebre que no la dejaba parar. Yo le compraba unas bobinas de papel de 200 metros y ella se las terminaba en dos patadas".

El profesor era Renato Benedetti, que dictaba un taller multidisciplinario en la Escuela Lavalle. Demián Borgarini —que con el tiempo se convertiría en el realizador de muchos de los trabajos de Liliana— también participaba del taller: "Recuerdo el primer día que entró toda enfundada en un tapado. Pensé: ¿quién es esta loca?". Liliana aún no pertenecía a ese mundo, pero encontró en Benedetti el interlocutor perfecto en el momento exacto.

#### Los misterios

Marguerite Yourcenar dice que uno nace en el lugar en el cual echa por primera vez una mirada inteligente hacia las cosas. Fue durante el embarazo cuando Liliana comenzó a viajar a Villa Gesell porque decía que quería alimentar a su hija con buen aire de mar. Almendra nació el 7 de septiembre de 1978 ("Nunca hice tanta fuerza en mi vida. No quería salir, terminé con los ojos rojos inyectados en sangre"). El matrimonio alquiló una casa en la calle 108 y 8, por esa época, una zona tranquila de jardines y cielo amplio. Liliana pintaba mucho, una pintura naif llena de soles, nubecitas, castillos y gatos y hacía collages de ciudades imaginarias. Julio trabajaba toda la semana en Buenos Aires y viajaba a verla los fines de semana. Cada quince días lo acompañaba en el viaje Miguel, el hermano menor de Liliana. Solían pasar los días en la playa: Liliana había aprendido a encender un fuego en los médanos con ramitas secas, cocinaba costillas de cerdo, hablaban de arte, de cine, filosofaban y dormían sobre la arena.

El 28 de septiembre de 1978, a los 54 años, murió su madre, Mitzi. Fue por esa época cuando Liliana comenzó arrastrar a Miguel en sus aventuras nocturnas. Se metía dentro de las casas abandonadas de la Costa en busca de alguna revelación. "Saltaba las verjas como un ladrón", cuenta Miguel veinte años después desde Milán. "Quería encontrar algún objeto que le hablara. Un día nos escabullimos en un enorme edificio abandonado en Puerto Madero. Caminamos por la cornisa, entramos por la ventana; adentro todo parecía parado en el tiempo, cubierto de polvo. Encontramos documentos, cartas personales, restos de comida, indumentaria militar. Estábamos exaltados con nuestro tesoro. Otra vuelta, la acompañé para 'hacerle campana' a una iglesia. Liliana se introdujo en las habitaciones de la sacristía, decía que buscaba algún secreto del sacerdote".

Pero la relación con Julio empezó a deteriorarse. A finales de 1980 se separaron y ella se quedó un año viviendo en Villa Gesell. "Había entrado en un periodo místico que la volvía ermitaña", cuenta Miguel. "Su círculo de amistades eran los habitantes de la Villa, gente que vivía todo el año con lo que ahorraba en la temporada turística. Liliana aprendió a hacer pan, comida macrobiótica y comenzó a fumar mucho, a tomar alcohol y a tener horarios cruzados. En definitiva, se divertía, pero le era imposible comunicarse con su marido médico. Yo estudiaba arquitectura y tampoco podía comunicarme con ella, era demasiado 'careta', una palabra que ella pronunciaba muchísimo en esos tiempos. Empezó a pintar cosmos en los cielorrasos de sus amigos. Creo que este período la preparó para la nueva vida en San Telmo. Había roto con el conformismo y el consumismo, ahora podía finalmente mantenerse sola alquilando habitaciones y viviendo con muy poco dinero".

#### CAPÍTULO II

#### **Estados Unidos**

El genio, decía Sartre, "es la salida que uno inventa en los casos desesperados". Como Liliana Maresca no encontraba su lugar en el mundo, tuvo que creárselo. Tras la separación, Julio vendió su casa de Buenos Aires y con el dinero le compró a Liliana y a Almendra una casa en San Telmo, en la calle Estados Unidos 834. Era un ph antiguo, segundo piso por escalera, semiderruido, con dos habitaciones al frente, un balcón que daba a la calle y un pasillo interno que comunicaba con las habitaciones restantes. En la planta baja había un kiosco; a la derecha, una casa gemela transformada en hotel; a la izquierda un minimercado y un local de compra y venta. Para subsistir, Liliana decidió alquilar las habitaciones de su casa. Llamó al hotel de al lado, preguntó los precios, y luego fijó los suyos. La casa se fue poblando. Y Liliana Maresca, poco a poco, se convirtió en la dueña de la pensión.

La Buenos Aires de mediados de los 80 por donde circulaba Liliana era una ciudad efervescente. En 1985, mientras los titulares de los diarios anunciaban que una joven tenista argentina había ganado el Orange Bowl, Batato Barea empezaba su ciclo de performances, ésas que haría circular por reductos como Vértigo, Cemento, La Imprenta, Freedom, Eat and Pop y Crash. Dos años antes, el ciclo Teatro Abierto había copado la calle con desfiles y murgas reclamando por un teatro sin censura; en el Café Einstein tocaba Sumo; Omar Chabán y Katja Alemann abrían las puertas de Cemento y se inauguraba el Centro Cultural Rojas. Un año después, el mítico Parakultural, sede del teatro under porteño que hasta entonces venía copando cuanto galpón y sótano abandonado encontraba, servía Gambas al Ajillo. Eran tiempos desaforados. Hay quienes dicen que la cocaína que se consumió en Buenos Aires en la década del 80 fue la más exquisita. No había fiesta donde faltaran los papelitos plateados y las resignificadas biromes Bic vacías. Enrique Symns, director de Cerdos & Peces y en algún momento inquilino de Maresca, escribió: "No puedo evitar sentir una poderosa nostalgia por aquellos tiempos de desenfreno en que vivíamos como si fuera la última vez. Hoy, cuando comprobamos que perdimos la guerra de la intensidad, quizás nos sintamos injustamente proclives a arrepentirnos de haber intentado vivir en llamas".

Por esa época, Demián Borgarini era un artista que buscaba trabajo. Un día puso un aviso en el diario que decía "Pinto barato". Al poco tiempo lo citó un tal Casablanca, que era maestro mayor de obras, y le dijo: "Te voy a meter en una casa de tipos que están muy locos. Vos andá, trabajá, pero no abras la boca". Demián aceptó y salió para allá. La puerta estaba entornada, subió la escalera, le pareció que no había nadie (después se daría cuenta de que estaban todos durmiendo) y se puso a rasquetear la pared. "Al rato escucho una vocecita sensual, como una llamarada de Satán, me doy vuelta y ahí la veo a Liliana Maresca". Sería un encuentro fundamental que sellaría una relación laboral de años. Demián Borgarini se convertiría "en las manos" de Liliana Maresca.

Los encuentros con Liliana no eran superficiales. Un día, José Nola, que la conocía del taller de Benedetti, se la chocó caminando por Corrientes; tres minutos después, Liliana lo estaba arrastrando a su taller porque quería que la ayudara a hacer unos collages con aerosol y papeles de colores.

Los ochenta podían ser una fiesta, pero también eran tiempos de quién es quién, de esnobismos y amistades por conveniencia, la profesionalización de la carrera del artista aún no había tomado forma aunque ya había quienes comenzaban a colocar los cimientos. Liliana vivía al margen de eso. Sus relaciones eran sinceras pero, como una esponja sedienta, tenía también la capacidad de absorber la energía de los otros: la gracia era que en lugar de secarlos, los nutría. Tenía, por sobre todo, el don de hacer sentir hasta al último paria de la tierra que tenía algo para dar.

Como una madre que recoge huérfanos, Liliana convirtió su casa de Estados Unidos en centro de reuniones, una suerte de The Factory porteña. Por turnos, y entre otros, vivirían allí Ezequiel Furgiuele y Graciela Paola, Alberto Laiseca,

Marta Soriano, Diego Kogan, Enrique Symns, María Bernarda Hermida, Patricia Borgarini y Lucrecia Rojas. "Estados Unidos", como aún hoy llaman a la casa, era un reducto artístico que les daba lo que buscaban: pertenencia y al mismo tiempo, libertad. Las fiestas se dieron como la forma natural de volver a conectarse con el mundo exterior. Era habitual volver ya entrada la madrugada y tener que ayudarse unos a otros a subir las escaleras mientras se chocaban a cada paso con las esculturas que colgaban por los pasillos de la casa. Tan abarrotado de objetos estaba el lugar que un día llegaron los del Censo y les preguntaron si eran un grupo Umbanda.

Pero aún en los momentos de mayor descontrol, Liliana imponía orden. Si alguien no pagaba su alquiler lo ponía de patitas en la calle; había un fondo común para productos de limpieza y había roles que respetar. "La Maresca era la madama", cuenta Graciela Paola; "ella limpiaba la cocina, Marta Soriano y yo, el resto de la casa, Ezequiel hacía mantenimiento, Diego Kogan prendía sahumerios porque era vegetariano y no aguantaba el olor a fritanga, Laiseca caminaba en silencio por los pasillos y limpiaba la escalera". Fue también en Estados Unidos donde Laiseca escribió *El gusano máximo de la vida misma*. Los domingos se cocinaba; para el almuerzo caían Marcia Schvartz, Martín Kovensky, Marcos López, Alejandro Kuropatwa, Jorge Gumier Maier, comían fideos y se hacían largas sobremesas hasta entrada la noche, criticando al resto de los artistas plásticos o pergeñando alguna muestra.

#### Basurera

Para Genet, la poesía era una ascesis, la llamaba el "milagro de la magnificación" y consistía en darle a lo que es feo, sucio y miserable los nombres más hermosos. Los asesinos se volvían flores, y los oropeles de la pobreza tenían aspecto principesco. La basura se tornaba fabulosa. Esta transformación de lo pobre en rico, del sufrimiento en goce, de la falta en plenitud, aparece en Liliana desde los tempranos ochenta y, poco a poco, cobrará la forma más acabada de la transmutación alquímica.

Pero eso todavía no ha ocurrido. Los primeros objetos que Liliana realizó hacia 1982 eran basura apenas intervenida. En el cirujeo cotidiano que caracterizaría sus primeros trabajos y su vida en general (un día encontró una montaña de kinotos dentro de un volquete, los lavó y se los dio de comer a sus amigos sin decir de dónde los había sacado. Una vez terminados, entonces sí, fascinada, les dijo: "¿no estaban riquísimos? Los encontré entre la basura"), Liliana encontraba el material perfecto para sus trabajos: latas, sillas desvencijadas, maderas podridas, cemento y sacos rasgados. Un mono de juguete quemado llamado *Mono y esencia*, una máscara horrible de caños y yeso llamada *Torso*, lo que parece una concha en poliuretano llamada *Carozo de durazno*, son algunos de esos primeros objetos. En ellos hay algo tosco, extraño y desgarrado que evoca cuerpos mutilados, y a la vez una existencia en estado bravío y

fragmentario, una iconografía del sufrimiento. Si para la sociedad la realidad se divide entre lo que hay que consumir y lo que ya ha sido consumido, Liliana elige lo último, no para revelar una belleza ignorada, sino para encontrar en la basura la fluidez de los materiales, las cualidades sensoriales de las formas, la turbación y la fragilidad física de la vida.

Un año después, presentó algunos de estos objetos en la redacción de la revista *El Porteño*, donde había empezado a trabajar (duró un par de meses) como periodista de arte. Era la primera época de *El Porteño*, cuando tenía el local en la calle Cochabamba, antes de que se convirtiera en cooperativa, la época más combativa en la que circulaban por la redacción Miguel Briante y Jorge Di Paola, y Gabriel Levinas era su director. El lugar, que parecía un piso tomado por okupas, solía usarse también como espacio de exhibición. Fue ahí donde Liliana mostró varios de sus objetos: 666 es una máquina registradora quemada dentro de algo que semeja un relicario; *Pajarón* es un caballete que imita un pájaro; *Madre con hijo* es una carretilla escuálida con una bola de trapos, quizá el trabajo más potente de la muestra. Hay algo en esta obra que recuerda a Louise Bourgeois, con sus parejas de lana entrelazadas hasta la claustrofobia y los vestidos colgando como esculturas de la experiencia.

En los ochenta, el registro fotográfico de las obras no era habitual. Los fotógrafos eran pocos y caros y no existía el hábito, por parte de los artistas, de inmortalizar su trabajo. Los ochenta eran una época pre-mercado. Nadie parecía especular con que ser artista plástico podía ser una carrera, mucho menos una internacional. Existía cierto desprecio por el fetichismo del objeto de arte, por pensar en las obras como mercancías que necesitaban ser fotografiadas para, luego, echarlas a andar dentro de un circuito. Quizá haya sido la cualidad efímera de los trabajos, quizá secretamente intuyera su importancia, pero de todas maneras, desde el comienzo, Liliana se tomó el cuidado de registrarlas. Solía llamarlo cada dos por tres a Marcos López: "No sé a quién se le ocurría primero, si a mí o a ella, pero la cosa es que empezábamos las fotos y siempre terminaba en bolas relacionándose con sus objetos". Como residuos de una cocción terrible, las fotos la muestran completamente desnuda, repantigada en una esquina, seria, entre sus piernas descansa algún objeto, un pedazo de gomaespuma quemada, un marco de cama roto. Esta serie de fotos señala la relación simbiótica que existió, desde el comienzo, entre el cuerpo de Liliana y sus objetos.

Cierta noche calurosa de 1984, Marcia Schvartz organizó una fiesta. Fue ahí donde Luis Freistav, El Búlgaro, bailó su "medio rock & roll" con Liliana ("tuvimos que parar del pedo que teníamos"). El Búlgaro había llevado a la fiesta una Virgen del Abasto, una escultura hecha de cajones de frutas y botellas. Apenas la vio, Liliana le pidió que la ayudara en unas escenografías que estaba haciendo para el Ciclo de los Barrios que se llevaba a cabo en el Teatro Auditorio de Bs. As. "Ella le tenía que hacer la escenografía a Alejandro del Prado para el tema La murguita de villa real. Les hizo una cosa muy basurera y a ellos no les gustó nada, entonces improvisó sobre la marcha unas porongas con globos.

277

La mujer de del Prado se puso furiosa y Liliana le gritaba guarangadas desde detrás del telón. Lo más gracioso es que hacía todo sin un mango, nunca se sabía de dónde sacaba las cosas. Ahora que lo pienso, creo que las afanaba de los camarines".

#### Grupo Haga

"Hay una chica en la calle Estados Unidos que dice las mismas cosas que decís vos", le dijo un tipo en un bar a Ezequiel Furgiuele; "la tendrías que conocer". Ezequiel había regresado a Buenos Aires luego de seis años de exilio y para subsistir vendía dibujos de mesa en mesa por San Telmo. "Yo sólo sabía que era en la calle Estados Unidos pero me fui caminando y empecé a preguntar hasta que llegué a lo de Liliana. Ella recién llegaba de un viaje por Perú y Bolivia y, de curiosa nomás, me hizo pasar, me tuvo ahí durante horas, charlándome y a la vez estudiándome como si fuera de los servicios. La máquina se armó cuando nos juntamos", recuerda Ezequiel que hoy vive en Lima.

Al año siguiente, el 9 de abril de 1985, la dupla artística —el Grupo Haga: Maresca y Furgiuele— quedó sellada en la muestra *Una bufanda para la Ciudad de Buenos Aires*, una performance en la galería Adriana Indik. Era una performance que tomaba la calle y, como muchos de los proyectos de los años ochenta, se había gestado de manera amorfa y casual. Ezequiel cuenta: "La fuimos a ver a Adriana Indik y, como Lili era muy salvaje, yo le dije que me dejara hablar a mí. Llegamos a la galería, nos sentamos y le digo a Adriana: ¿querés seguir vendiendo pinturitas de Lola Freixas o querés pasar a formar parte de la historia del arte contemporáneo? Y ahí nomás le digo que nosotros queremos tejerle un poncho a la ciudad. Pero no hay tiempo, me dice ella. Ah, entonces tenemos un Plan B: hacerle una bufanda".

Con los retazos que tiraban los fabricantes del Once, el grupo armó una urdimbre que dejaron colgar por la ventana del primer piso de la galería. "Convocamos a gente para que pidiera tres deseos y pusiera cosas. Y la gente salía de las oficinas y se enganchaba". A medida que participaban, la trama iba creciendo como una telaraña. La bufanda tenía como 100 metros de largo y llegó hasta la Av. Córdoba. "Vino la policía, vino la televisión. Por primera vez alguien nos daba pelota". La bufanda era muy ochentas, en su grosera catarata de basura, semejaba el vómito de la dictadura. Y, entre las cosas que se encontraron enganchadas después, apareció un revólver calibre 32. Al caer la medianoche, un grito seco retumbó por las calles del microcentro: "Ya se les va a terminar este corso a los hippies y a los comunistas". A partir de ahí al Grupo Haga les llovieron propuestas.

Liliana había prometido que vendrían más cosas y, mientras tomaba clases con Emilio Renart, comenzó a pergeñar su siguiente muestra. En octubre de 1985 llegó *Lavarte*, una muestra colectiva en una lavandería automática en pleno Congreso donde Liliana y Ezequiel mostraron junto a Martín Kovensky,

Alejandro Dardik y Marcos López. Se sumó también una performance de Claudia Char saliendo de un lavarropas y la música de los Hermanos Clavel. Juan, el mozo que el Grupo Haga solía contratar porque ni bien se emborrachaba se ponía a contar chistes, iba y venía con las copas de vino entre jabones y suavizantes.

La idea de mostrar en el Laverap estaba impulsada, como todo en Liliana, por el deseo de mostrar, fuera donde fuera. Martín Kovensky recuerda: "Me dijo: Che, conseguí un lugar donde exponer. No era un discurso fabricado para hacerse la underground, ella *era* underground. El Laverap se hizo a los ponchazos. No la curó nadie, sólo había un interés genuino por hacer".

Liliana no planeaba convertirse en un ícono de la marginalidad; para ella, exhibir fuera del circuito de las galerías no era una pose ni un gesto punk. Alguna vez dijo que ser punk era vivir del otro lado de la General Paz con 180 pesos por mes, no disfrazarse ni pasarse tres horas en la peluquería. Sin embargo, había en su forma de producción y exhibición un compromiso ético con el arte: "Desde el momento en que pensás de una manera distinta al resto de los artistas te estás marginando. Si aceptás cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, de modo arbitrario) darás por resultado los productos que configuran el arte oficial, el que la mayoría de la gente acepta gustoso porque le muestra el mundo del color rosa que quiere ver. Es posible que alguien prefiera una Venus ateniense esculpida en mármol a una pieza como las mías construidas con desechos, pero acá los escultores no tenemos acceso a esos materiales costosos para trabajar y sí tenemos, en cambio, basura, elementos de desecho, y un mínimo margen para transformarlos en otra cosa que muestre la realidad. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguiente, con la función de modificarlo".

Si la ocasión se presentaba y las condiciones eran dignas, Liliana era la primera en querer exhibir sus objetos comercialmente. En 1985, el Grupo Haga volvió a presentar sus trabajos en la galería Adriana Indik. La muestra Mitos del Plata era un conjunto de figuras antropomorfas, lúdicas y absurdas, suerte de robots hechos a partir de objetos encontrados. Ezequiel cuenta: "La galerista nos dijo que quería ver la muestra y yo le dije que para eso tenía que venir entre las 7 y 9 de la mañana porque después el taller era un monasterio". Por supuesto, Indik nunca llegó a esa hora y terminó aceptando igual. Durante el montaje, Ezequiel se compraba una botella de vino y una Coca-Cola y un alfajor Guaymayén para Almendra y juntos se sentaban a pensar los títulos de las obras: "¿y ésta como se llama?". "El lunar", decía Almendra, "¿y esta otra?, "La lunara". La muestra fue un éxito, y se llenó de personalidades del mundito. "Me acuerdo que nos equivocamos en la lista de prensa y llamamos a todos los críticos, fueran de la especialidad que fueran. Cayó Miguel Brascó, que decía yo qué carajo hago acá? El crítico Bengt Oldenburg sacó una nota donde decía que si bien trabajábamos con desechos no los resignificábamos". Días después, Furgiuele se lo encontró en Las Delicias a Federico Manuel Peralta Ramos y éste le dijo: "Muy buena la muestra, eh. Muy Berni, muy Berni, muy Berni".

Los ochenta fueron una época de todos con todos y todos en todo. A comienzos de la década, el crítico Carlos Espartaco presentó en la galería Artemúltiple, dirigida por Gabriel Levinas, la muestra La joven generación: exhibieron ahí, entre otros, Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Eduardo Médici, Osvaldo Monso, Alfredo Prior, Armando Rearte y Miguel Melcom. Pocos años más tarde, Espartaco, guiado por las ideas del italiano Achille Bonito Oliva, los reagrupó en la Anavanguardia. Mientras, Omar Chabán exponía en Artemúltiple las persianas quemadas del bazar que su padre tenía en Villa Ballester, José Garófalo hacía performances con Los Concretos y, en el espacio La Zona de Rafael Bueno, actuaban las Inalámbricas y se llevaban a cabo las reuniones del Café Nexor. El cruce, lo multidisciplinario, se daba al punto de la cochambre. En 1985, el Grupo Haga colaboró en la ambientación de La Magdalena del Ojón, una obra teatral ("sainete-milagro-desvarío", lo describió el diario) de Emeterio Cerro en el Teatro Espacios. Elba Bairon trabajaba en el vestuario de la obra: "Cuando llevé mis trabajos vi unos animalitos hechos con cosas rejuntadas, bichos muy potentes. Le pregunté a Emeterio quién los había hecho. Ay, son unos chicos divinos, tenés que conocerlos, me dijo". Bairon no los llamó por teléfono, sino que se dirigió directamente a Estados Unidos, tocó timbre y se presentó: "Hola, estamos trabajando para la misma persona, me encantó tu laburo". Liliana la hizo pasar.

#### El carnaval de cartón

Hay una foto de Marcos López que la muestra a Liliana Maresca parada en medio de una habitación pelada. Lleva puesta una minifalda de jean que apenas comienza a desflecarse y un buzo que le queda flojo y está al revés. La luz entra en franjas por una ventana que permanece fuera de cuadro y cae sobre su cuerpo dejando los brazos en las sombras pero iluminando en el cabello una raya torcida, unas cejas como lomadas en un paisaje, el hueco pronunciado de unos pómulos sobre una mandíbula de granito y las piernas delgadas de una colegiala. A la altura de su pecho, la mano derecha sostiene con cuidado dos huevos de paloma. Liliana tiene la vista fija en ellos. Como es habitual, está seria. Detrás, mientras las humedades avanzan por las paredes, se abren tres puertas hacia otras habitaciones que, a su vez, tienen otras puertas abiertas hacia el fondo; por un instante, como en un laberinto de espejos, dejamos de saber qué es real y qué es un reflejo. Es una de las imágenes más elocuentes sobre las complejidades de la personalidad de Liliana Maresca, sobre su sensibilidad conmovedora, sobre la fuerza de un cuerpo en apariencia frágil, sobre sus zonas oscuras y luminosas, sobre una mente que como una casa llena de recovecos nunca presenta una forma definitiva.

El lugar de la foto es el edificio Marconetti sobre Paseo Colón, frente a Parque Lezama. Un edificio construido por un conde italiano que en los años ochenta fue tomado por okupas. Era un lugar que Liliana visitaba seguido cuando salía con Daniel Riga, un músico y artista que había tomado una habitación en el lugar. Según quienes frecuentaron el lugar en la época, "era un lugar de reviente importante".

Riga y Liliana venían hablando sobre la necesidad de crear un espacio que ahuyentara la melancolía porteña, un espacio carnavalesco donde reunir a los artistas. *La Kermesse*, *El paraíso de las bestias* sería su primer intento. En 1986, la megamuestra se inauguró en el Centro Cultural Recoleta por entonces dirigido por Osvaldo Giesso. Con un título que le permitía aglutinar a plásticos, actores, músicos, directores y escenógrafos bajo el mismo paraguas, la muestra intentaba rescatar la alegría de las tradicionales kermeses de barrio. Estaba La Gran Rueda de la Fortuna, el juego del sapo, el palo enjabonado, el stand de Afrodita, la hamaca-carril, el tren fantasma, el tiro al blanco, cada puesto como una escultura en sí misma. Durante la producción, el Centro les cedió un galpón de trabajo que pronto se llenó de humos: el de los asados tapaba el del porro. Los fines de semana se abrían las puertas para que el público pudiera ver a los artistas en medio del proceso creativo.

Era una alegría pobre, entre circo criollo y megamuestra de cartón. Marcia Schvartz, El Búlgaro y Bebeto presentaron *Defensores del Abasto*, un camión que habían conseguido en la esquina de Tucumán y Agüero y que tuvo que ser remolcado hasta Plaza Francia por la grúa municipal. Adentro había varias figuras, un tipo en camiseta y pañuelo anudado, un gordo al volante, la Nona cebando mate en la caja, los pibes colgados de la baranda y una mina sobre el estribo. El público se podía sentar al lado del chofer y escucharse unos tanguitos.

Señoras paquetas, punks con crestas de gallo, metaleros cubiertos de tachas, muñecos gigantes construidos con barriles y alambres se mezclaban durante las noches con Los Twist, Memphis la Blusera, San Pedro Telmo, Omar Viola, El Clú del Claun, Fernando Noy, Claudia Puyó, Fontova y sus sobrinos, Helena Tritek, Vivi Tellas y Pipo Cipollati como maestro de ceremonias. Un personaje enfundado en un impermeable negro con una cruz en la mano tiraba cohetes y caminaba imitando a un robot. Otro mostraba sus calzoncillos rosas mientras la gente se sacaba fotos instantáneas con la figura de cartón de Alfonsín. Olga Nagy andaba por ahí con su nariz de payaso y un hombre zancudo llevaba un pene de felpa que armó tanto revuelo que hubo que llamar a la policía. ¿Por qué estas estampitas? ¿Por qué el angelito con un falo tan grande?, se preguntaban indignados Nelly Santoro y Armando Atís, directora de programación y director de administración del Centro. El diario relató: "Llegó la policía, pero cuando se avivaron inmediatamente de que la cosa venía de posmoderna y nada más se largaron sin averiguarle los antecedentes a nadie". Liliana dijo: "Este es un ejemplo más de la pacatería argentina. Y si bien luchamos contra toda esa concepción, ya estamos acostumbrados a trabajar en medio de gente que nos larga la represión encima. Esto es una simple experiencia de esculturas a las que le agregamos el movimiento a través del actor y le inventamos todo un mundo a su alrededor. Es una forma de desmitificar esas figuras solemnes de galería a las que el espectador jamás puede acercarse".

La muestra se hizo con un presupuesto irrisorio aunque la revista Gente sacó una nota titulada: "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la Comuna". De hecho, Liliana le había dado forma a lo que ella creía era una nueva forma de autogestión. Había un lugar y una forma para la creación fuera del circuito tradicional. De ahí en más, cada vez que le preguntaban cómo conseguiría el dinero para su próximo proyecto, ella contestaba: "Algún culo va a sangrar. Algún culo va a sangrar y no va a ser el mío".

#### Maresca producciones

Dicen que Coleridge poseía el poder de razonamiento de un filósofo y la imaginación de un poeta y aun así, dotado de talentos tan extraordinarios, fue un absoluto desperdicio: su gran defecto era la falta de voluntad, esa inercia de la que todo artista lograría liberarse si el impulso que no encuentra adentro le viniese de afuera. Liliana fue ese impulso exterior: como un espejo que calienta y agranda la llama interna de cada uno. Adriana Lauria lo llamó catalizador: un acelerador de procesos químicos.

Liliana parecía saber algo: el hombre no es ajeno al esquema del mundo, estar solo no es estar aislado. Entonces se dedicó a juntar. Martín Kovensky, amigo de sus primeros años, escribió que Liliana Maresca se sentía a sus anchas entre las diversas tribus que iba conociendo y que fue construyendo proyectos grupales y ensamblando artistas igual que lo hacía con los distintos materiales de sus esculturas: "Para ella era fundamental hacer, si no se hubiese dedicado al arte hubiese sido una señora que juntaba a la amigas para hacer tortas". "Era una gran gestora con una enorme capacidad convocante", comentó Marcia Schvartz; "podía convivir con gente absolutamente dispar y tenía una enorme percepción de las personas". El Búlgaro contó que ella solía llamarlo para pedirle ayuda. "Yo pensaba: pobrecita, necesita una mano, está sola. Pero cuando llegabas había 50 millones de personas que habían pensado como yo. Después hacía esas reuniones en su casa que no se sabía cuándo terminaban. Me llamaba y me decía: Búlgaro, salí de esa pensión. Yo era portero de una sala de ensayos ¿Con quién me iba a vincular? ¿Cómo me hubiese podido expresar si no hubiese sido por ella?".

La idea ritual de la comida, como una suerte de Última Cena donde se renuevan alianzas, sería clave en las tertulias artísticas de Liliana Maresca. Le encantaba ir al mercado de San Telmo, caminar entre la exuberancia de las frutas frescas, las carnes y los pescados, coquetear con el dueño de la pescadería porque "todo es bueno para el ego" y volver con los brazos cargados como una diosa de la abundancia. Cuando lo visitó a Kovensky por primera vez, le llevó un jamón. Cuando quería presentarle un novio a una amiga (nadie fue tan Celestina y armó tantas parejas como Liliana Maresca, algunas incluso llegaron a dar hijos) armaba una cena sin dar aviso a las partes. Cuando Almendra iba a visitarla hacía religiosamente panqueques con azúcar y limón. Cuando daba las

clases en su taller las comenzaba siempre con un té. Cuando quería organizar una muestra, su forma particular de preproducción era invitarte a tomar un vino. La comida, como la fiesta que reúne, ha sellado pactos, alianzas y reconciliaciones. Como en *La fiesta de Babette*, las comidas en Liliana Maresca adquieren la forma de una celebración amorosa.

#### El Tigre

Pero hay algo en los momentos de plenitud, que anuncia ya su fin. Hacia comienzos de 1987 Liliana tuvo una hepatitis. Como ésta se prolongaba, en el hospital decidieron someterla a una serie interminable de estudios. Una tarde, la doctora de un coqueto laboratorio la sentó en su consultorio y, con la indiferencia helada que algunos médicos desarrollan ante la enfermedad, le comunicó que había contraído VIH. Ese año, en la Argentina se registraron sesenta y nueve casos.

Por un tiempo, Liliana se comportó como si nada. Pero un buen día, recién llegada de un viaje al Sur con Luis Rinaldi, a quien había conocido un año antes en San Marcos Sierra, se resbaló por la escalera de la estación de tren, cayó al piso y perdió el conocimiento. Al despertar, se encontró en una sala de hospital rodeada de médicos. "Recién ahí cobré conciencia de lo que se me venía. Imaginate, me tuve que caer de culo para caer", contaría luego. Entonces comenzó la transformación alquímica de los objetos y de su vida.

Fue en esa época cuando Liliana alquiló, junto a Marcia Schvartz, una casa en el Tigre. Las Camelias, situada en el Río Caraguatá, era una típica casa isleña con una extensa galería de madera rodeada por un monte de camelias; Liliana cortaba flores que luego acomodaba en frascos de vidrio por los rincones de la casa. Una foto del lugar muestra sobre una mesa un bol lleno de limones, una tetera antigua, un pedazo de queso envuelto en papel manteca y una bolsa roja tejida que cuelga como un cuadro sobre la pared. Una luz azulada entra por la ventana izquierda. El tiempo está detenido. Tan eterna y a la vez tan frágil que un soplo la desacomodaría, la foto tiene la atmósfera de una naturaleza muerta holandesa. Nada parece armado y a la vez, cada cosa está en el lugar que tiene que estar. La mano de Liliana ha arreglado seguramente la escena; después de todo, su habilidad para crear atmósferas era legendaria.

Fueron las sudestadas, las mismas que se iban comiendo el muelle achacoso de la casa del Tigre, las que llevaron las primeras ramas y raíces a sus pies. Con esos residuos que, al retirarse el agua, quedaban abandonados sobre las lomadas de los jardines, Liliana creó sus obras más silenciosas, las que, vistas en el contexto general de su trabajo, parecen ofrendas mudas dentro de un gran ritual.

Cuando un pensamiento nos quita el aliento, una lección formal parece una impertinencia. Pero lo cierto es que hasta el momento Liliana no le había prestado demasiada atención a la factura de sus trabajos. Venía trabajando de manera silvestre, sosteniendo que las ideas primaban sobre la terminación. Alberto Laiseca solía arengarla para que les diera más importancia a los detalles. Y ella le decía que no, que ella se definía como objetista, que la idea de hacer escultura en serio le sonaba a Lola Mora y que la terminación no era lo importante, lo que importaba era la idea general. "Una noche, en una inauguración, me dijo: a vos no te gusta lo que hago, me jode que no te guste. Y yo le dije: estás muy equivocada. No sé si me creyó, pero era verdad". Y aun así, para realizar su siguiente obra, Liliana necesitaría volverse más minuciosa.

Comenzó a visitar el taller de Horacio Cadenas en Palermo. Horacio recuerda: "Ella no quería inmortalizarse, no tenía actitud de escultora, de buscar la cosa equilibrada, compensada, sostenida, quería hacer cosas para mostrar y después las tiraba. Lo que más recuerdo es que hacía y hacía todo el santo día. No le importaba la técnica, el material noble, la hechura. Cuando vino quería saber cómo trabajar el metal. Yo siempre le decía: Liliana, vos sos un fenómeno, porque de escultura no tenés la menor idea y sin embargo te mandás y lo hacés. Era un milagro de voluntad".

Su aprendizaje en el taller de Cadenas, más la ayuda de Luis Rinaldi —que además de su pareja era orfebre— dieron como resultado su obra más cuidada. Cuando Liliana conoció a Rinaldi, ella venía atando sus objetos con alambre. "Tenía obras que eran puro temperamento pero poca calidad de manufactura. Estaba llena de ideas pero no sabía cómo hacerlas. En mi taller de Acassuso hicimos unas bases en bronce y hierro". Éstas serían utilizadas como las plataformas donde se engarzarían unas ramas de formas tentaculares que, en septiembre de 1988, Liliana exhibió en la muestra "Madres y Artistas" en el Museo de Bahía Blanca junto a Elba Bairon y Marcia Schvartz. "Hace poco volví y la gente aún se acordaba de esa muestra", comentó Marcia.

A la par, producía un tipo de obra más provocativa. Cuando Monique Altschul la invitó a participar en 1988 en "Mitominas", una muestra en el Centro Cultural Recoleta, la propuesta le vino de maravillas: la muestra giraba en torno a la sangre y además, evocaba los mitos, tema que en Liliana ya había aparecido y volvería a aparecer una y otra vez. Para esa ocasión, eligió mostrar un Cristo de santería de un metro de alto, con una sonda que le salía del brazo, como una transfusión que conectaba con las heridas. Después de todo, pensaba ella, más mito que la sangre de Cristo no hay. Marcelo Pombo, que visitó la muestra, recuerda: "Visto en retrospectiva era una vuelta de tuerca a Civilización Occidental y Cristiana de Ferrari. Sumado al tema que, aunque muy pocos lo sabían, ella tenía sida". Dos días después de la inauguración, un grupo católico intimó a Giesso a retirar la obra. "Ya por ese entonces", cuenta Pombo, "los parásitos de la iglesia del Pilar controlaban lo que se mostraba en Recoleta". El Cristo nunca se recuperó.

Un año antes, a través de Roberto Fernández, Liliana había comenzado a dictar clases en la cátedra de Morfología I de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Se habían abierto carreras nuevas y había mucho alboroto (y a ella le

encantaba fomentarlo) alrededor de sus clases de Iniciación Plástica. Se decía que ahí pasaban cosas raras: era la cátedra de los artistas. Algunos días se podía ver a los alumnos de otras carreras con las caras pegadas a los vidrios, intentando descifrar qué ocurría en esas clases tan poco ortodoxas. El plan de estudios, que ha sobrevivido, señala que probablemente estuvieran "desarrollando la percepción y observación de situaciones reales e imaginarias o estimulando el desarrollo de la intuición y la sensibilidad". Esas mismas ideas serían exploradas por Liliana en los talleres que ofreció en su casa de la calle Estados Unidos. Por la época en que Guadalupe Fernández se anotó para tomas clases, eran sólo dos las alumnas: "Las clases empezaban con un té con miel que era casi ritual. Después mirábamos libros y ya con mirarlos con ella te abría la cabeza y enseñaba algo que tenía que ver con la mirada. Te conducía en la idea, charlaba mucho. Nunca dio clases en el sentido formal, era muy crítica de lo empaquetado". Pero como nunca había dinero, las clases se terminaron diluyendo. Después, en 1991, fue docente en un taller de Escultura y Objeto en el Rojas. Allí volvió a dejar por escrito sus objetivos: "Crear destrezas y criterios que le permitan al alumno resolver problemas con medios mínimos; se tratará el tema del espacio, su dramatización, incentivar la realización de trabajos colectivos relacionando al grupo con talleres de otras disciplinas. Consideramos importante la exposición de las obras realizadas". Marcia Schvartz, que dictaba el taller de Dibujo y Color en el mismo lugar, dice que Liliana duró apenas unos meses porque no soportaba la falta de herramientas e infraestructura del Centro. Otros dicen que fue el frío, que entonces comenzaba a arreciar (era mayo), lo que la desestimuló. Lo cierto es que su salud se volvía más frágil.

#### Limpieza

Si la vida es un recipiente que uno llena y llena, ahora Liliana, después de abarrotarse, empezó a vaciar, a despojarse de todo lo que le era ajeno y contingente. Cuando María Bernarda Hermida llegó a Estados Unidos era el año 1989 y Liliana ya había empezado a ordenar su vida. Había blanqueado las paredes de su casa con pintura Loxon, retirado algunos de los bichos más aterradores que colgaban hasta en el baño, plastificado los pisos y limpiado cada rincón. Su habitación se volvió un microcosmos. Para entrar, como quien entra a una ermita, había que inclinar un poco la cabeza porque la puerta era más baja que las del resto de la casa; en su interior había una cama, una mesita de bar de fórmica blanca con las patas cortadas sobre la que descansaban un platito dorado repleto de frutos, nueces, almendras o miel y una jarra de vidrio (si era una botella le retiraba la etiqueta), una luz opalina blanca colgaba sobre la pared, y frente a la cama, había una pintura de Guadalupe Fernández de un mar furioso estrellándose contra las rocas; todo lo demás era blanco (una blancura monacal, pero también una blancura de clínica), sólo interrumpido por un techo

violeta, pintado así porque era el color de la transformación. Más tarde, en el vestidor que tenía a la entrada de la habitación, armaría un altar. Allí colocaría algunos de sus objetos, fotos, piedras, collares de madera y unas velas. Liliana ordenó sus horarios y comenzó a cuidarse en las comidas, a cocinar al vapor, a comer mucho ajo y perejil, a masticar jengibre cuando le dolía la garganta. También se hacía aplicaciones de crotoxina, pero eso lo escondía.

Hoy, cuando los ejemplares sucios del *I-Ching* se marchitan en las mesas de saldos, es difícil imaginar sin una mueca lo que fue el estado de ánimo de finales de la década de 1980, cuando la persecución de las ideas esotéricas era como la búsqueda del tesoro (*El Porteño* le tiraba el *I-Ching* a cada número de la revista). Era un ambiente que parecía un reciclaje de las manías por el ocultismo de principios de siglo, un ambiente de exposiciones holísticas, de reiki, de chamanismo terapéutico, de seguir las pistas de yoguis y místicos a través de la Cábala y, en casos extremos, de sumarse a cualquier tipo de iniciación con tal de no iniciarse en el mundo del capitalismo que avanzaba.

Fue con María Bernarda con quien Liliana exploraría su costado más esotérico, una etapa de budismo zen, reiki, yoga, meditación y flores de Bach. "Tenía una parte que pedía pureza a los gritos", cuenta María Bernarda. "Le presenté a una terapeuta floral y ella fue varias veces a visitarla y después le regaló una jaula con la puerta abierta y adentro un huevo dorado y sobre la puerta una cruz con un corazón de Cristo". También solían encerrarse en la habitación a tirarse las cartas: ¿qué ves?, ¿qué ves?, preguntaba ansiosa Liliana. En una ocasión, María Bernarda le hizo su carta natal: "Cuando la analizamos en Casa 13, salió una persona que podía ser cirujana: alguien que podía abrir y podía curar".

Un día, María Bernarda hizo un viaje al norte de Chile para participar de un grupo de meditación. A su regreso, conversando en la cocina, Liliana la miró y le dijo: "Tenés una mirada, ¿de dónde venís?" Un mes después, Liliana se iba al Valle del Elki. Regresó con dos monjes budistas que alojó en su casa. "Pero los monjes no eran muy rigurosos, tomaban alcohol, y curtían entre ellos, aunque ahora estaban intentando practicar el desapego", cuenta María Bernarda. El hecho es que Liliana nunca fue ortodoxa (en una agenda anotó: "odio el fundamentalismo"). Ella sólo quería conocer; cuanto más, mejor.

Quizá por eso, Liliana Maresca parece ser todo el tiempo ella y, a la vez, todo el tiempo otra. Lo que Fernando Fazzolari llama "una actitud zeligniana" o Marcos López, cuando mira las fotos que le hizo —Liliana vestida con capa y boina cual parisina recién arribada a estas costas en Plaza de Mayo, Liliana con la cara cubierta por un nylon aterrador ante las escaleras del Museo de Bellas Artes— describe como "el juego entre la señora paqueta y la loca". Lo performático es un elemento clave de su personalidad, adora el juego de encarnar personajes: la señora de trajecito y attaché para una inauguración, la lumpen en el albergue Warnes, la monjita tercermundista a la salida de la escuela de su hija. En esa polarización radica posiblemente lo inescrutable de su personalidad.

#### Alquimia

Los objetos brutales y sucios habían dado lugar a una obra más despojada, más centrada sobre sí misma, más precisa. El 25 de abril de 1989, Liliana Maresca presentó en la galería Adriana Indik *No todo lo que brilla es oro*. Era su primera muestra individual. Ahí estaban, investidas con la majestuosidad de las montañas, sus ramas y raíces sobre bases de metal. *No todo lo que brilla es oro* era, además, el nombre de una de las obras: una cajita de roble, que había pertenecido a un barco que se llamaba Diamond que se había hundido en el puerto de San Lorenzo y que contenía unos prismas dorados y una bolita. En esa muestra exhibió también su *Perro ajusticiado*, la cabeza petrificada de un perro dentro de una caja fuerte, junto con 666, aquella máquina registradora chamuscada de 1983, probablemente vinculada al dinero como demonio del mundo.

Liliana había comenzado a leer sobre alquimia. Puede que estas lecturas inspiraran su interés por la transformación de los metales, y de allí esa continuidad sin sobresaltos que parece existir entre las ramas y sus bases de bronce. Un texto hallado entre sus papeles transcribe las *Visiones* de Zósimo de Panópolis, alquimista y gnóstico del siglo III, autor de los libros sobre alquimia más antiguos de los que se tenga noticia. Sus amigos la recuerdan dándole vueltas al texto durante días, anotando, subrayando en sus márgenes.

La trasformación del material encontraría su forma más acabada en *Recolecta*, una instalación en el Centro Cultural Recoleta que inauguró el 27 de noviembre de 1990. La muestra presentaba cuatro carritos de cartonero en diferentes escalas y materiales. Exhibió un carrito real junto a uno del mismo tamaño pero sopleteado con Loxon blanco y dos versones gibarizadas de ese mismo carrito en plata y en oro.

Liliana veía la ciudad infectada de carritos de cartonero, aun cuando sus amigos aseguran que eso todavía no era tan así. Pero se ve que la idea la obsesionaba y que no iba a parar hasta darle forma. Conseguir el carrito no era tan fácil, en principio había que ir al albergue Warnes, ese edificio faraónico construido como hospital de niños en los años 50, que hacia 1990 se había convertido en una villa miseria de nueve pisos donde se hacinaban más de 300 familias. El Búlgaro, su asistente en esa oportunidad, contó: "Un día me llama y me dice que le gustaría que la acompañara con Roberto Fernández al Warnes. Yo pensé que, viniendo de donde yo venía, no me iba a asustar pero cuando llegamos el lugar era de terror, la gente cagando en el pozo del ascensor y Liliana ahí, con su pollerita corta, hablándoles a los tipos con toda naturalidad, explicándoles lo que quería hacer. Ella decía: ellos trabajan con basura. Le ofreció a un tipo comprarle dos carros. El tipo le dijo que no se los iba a vender, que se los iba a prestar, lo único que quería era que le pagara la carga de basura. Eso hizo. Le dijeron, quédese tranquila señora, nosotros se lo llevamos, todos respetuosos de la mina. Y ella lo instaló tal cual en la sala del Recoleta con todo el olor a mierda". El Warnes, el símbolo del progreso trunco del país, y el carrito, su doloroso resultado, condensados en una transformación alquímica que los

sacaba del barro para volverlos oro. *Recolecta*, sería un homenaje, una plegaria y una visión de lo inevitable. Un año después, el gobierno dinamitó el lugar y el cirujeo se extendió por la ciudad.

Las obras de Liliana, esas que alguna vez Ana López describió como "bichos que parecían venir del pasado, pero ahora vemos venían del futuro", habitan un tiempo mítico, una eternidad que las deposita fuera de este mundo, como el monolito de 2001: Odisea en el Espacio. La habilidad de Liliana reside en poder mirar, no hacia el futuro, sino desde el futuro. Parada allá, donde aún no hemos llegado, mira hacia atrás y descubre las ruinas de una cultura cuyo desenlace sólo ella parece estar viendo. Mira las cosas de nuestro mundo con la distancia con que un arqueólogo mira los restos de Pompeya. En Lo que el viento se llevó. La Cochambre, su siguiente muestra, las sombrillas y mesas de un recreo en el Tigre se vuelven los cadáveres de un verano de plenitud, o más bien sus fósiles: aquellas partículas minerales que llenan la forma de un organismo que se ha podrido, una suerte de moldeado en cera de una especie que desapareció.

#### Mirada

Una vez, Liliana iba caminando con Martín Kovensky por la calle Florida cuando, de repente, vio un tubo fluorescente en una pila de basura. Casi sin interrumpir la conversación, lo agarró, lo rompió contra el piso y después siguió caminando, como si nada. Así, como si se hubiese sacado la caspa. Pero por sobre todo, como si no pudiera parar de ver. Lo primero que hacía al llegar a Cabo Polonio era sacar los mosquiteros de las ventanas y limpiar los vidrios que daban al mar. María Bernarda Hermida recuerda las caminatas por San Marcos Sierra, cómo Liliana miraba todo, tanto la basura como la naturaleza: una noche, al adentrarse en el bosque, se encontraron con un perro muerto colgando de un árbol. Liliana se quedó dura, fascinada ante la imagen. Lo descolgó y se lo llevó a la casa. De ahí surgió *Perro ajusticiado*.

Cierta vez, Jorge Gumier Maier la describió como una mística en el desierto o un monje frente a la arena rastrillada. A José Nola, su asistente, siempre le impresionó la claridad de su pensamiento, cómo no dudaba a la hora de dar los pasos clave para hacer la obra. Como si lo de Liliana fuera una mirada en estado de iluminación y sus obras, visiones, que llegaban en ráfagas de las que ella no era enteramente dueña. Uno no puede acercarse a las visiones, sino solamente dejarlas venir. "Era una visitación del mundo, el comienzo de un satori", comentó Fernando Fazzolari, "o más bien, como una cucharada de wasabi".

La primera muestra de Liliana en la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas inauguró la gestión de Jorge Gumier Maier como director de la galería que, por ese entonces, aún era un corredor mal iluminado y pobretón. En 1989, Liliana realizó *Lo que el viento se llevó. La Cochambre*, una instalación que consistía en un montón de sombrillas, mesas y sillas herrumbradas y fantasmagóricas,

reducidas a poco más que un hilo. Tirados por toda la sala había bloques de cemento tumbados, puntas amenazantes, un puñado de huesos de lo que alguna vez había sido El Galeón de Oro, un recreo glamoroso del Tigre construido en la década de 1960. Durante la inauguración, Batato Barea hizo una performance donde recitó "Sombra de concha", una poesía de Alejandro Urdapilleta.

Liliana había visto esos objetos desde la lancha camino a su casa en la isla. "Cuando las vi me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada más que mi cara... Una caricatura... Hace poco leí un catálogo de Gropius para la Bauhaus y eso de las sillas cochambrosas me parece la anti-Bauhaus". Como en los carritos, Liliana volvía a trabajar con los desechos de una civilización. Si los carritos iban del barro al oro, las sombrillas venían del oro para convertirse en barro. Alguna vez, Fabián Lebenglik escribió que la obra de Liliana Maresca "se resiste a disciplinarse ante cualquier categorización, pero fundamentalmente se resiste a ser clásica porque lo clásico gusta pero no incomoda el presente de quien observa...". Para ella, la belleza no formaba parte ni de la esencia ni de la definición de arte. La belleza era para ella una opción y no una condición, porque en una obra lo bello es una forma de despertar sentimientos de afecto y bienestar y a ella le preocupaba otra cosa, le preocupaba entender cómo se encarna un pensamiento en un objeto material que lo transporta, cuál es el pensamiento que una obra expresa de modo no verbal y qué puede hacer ella ante esas posibilidades, para sacudirnos de una buena vez como quien agarra una muñeca de trapo y la zarandea. O bien, como lo dijo ella: "cómo hacer para hacer cosas que sean una patada en los huevos".

Esa manía de incomodar. Liliana y Ana López tenían un grupo llamado "Las Perras Producciones", "básicamente mujeres más solas que laguna de campo que se reunían a hablar de hombres", pero paralelamente tenía otro, más combativo aún: lo llamaban "Afinidades Mínimas" y era un rejunte de actores, plásticos y músicos que se habían organizado para tomar los diques de Puerto Madero hasta que la policía los echara. El grupo jamás terminó de organizarse y, hacia fines de 1989, el gobierno vendió de manera turbia esas tierras públicas por donde Maresca solía caminar hasta perderse. La zona quedó en manos de una empresa privada que la convirtió en un barrio de ricos, artificial y desangelado.

#### El rito

En 1991, otro carnaval, el menemista, estaba llevándose a cabo. Una cadena de escándalos obligó a la Conferencia Episcopal Argentina a declarar que en el país "existía una corrupción generalizada". En enero de ese año estalló el *Swiftgate*, un pedido de coimas al frigorífico norteamericano Swift. En tanto, Amira Yoma fue involucrada en una maniobra de lavado de narcodólares por la justicia española y debió abandonar su cargo de Secretaria del presidente Menem. Otro, Miguel Angel Vicco, el secretario privado del presidente,

apareció involucrado en una venta de leche en mal estado al Ministerio de Salud y Acción Social. Mientras, varios famosos se beneficiaron con la importación de autos para discapacitados y el Presidente corría a 180 kilómetros por hora desde Buenos Aires hasta Pinamar en una Ferrari que le habían regalado.

Un año antes, la tía de Liliana, Norma Maresca, había muerto. Elba Bairon recuerda un llamado telefónico. Liliana acababa de llegar del cementerio de Berazatégui: "Ay, no sabés lo que vi", le dijo. "Estaba caminando por el parque del cementerio y veo una cosa impresionante, unas piezas enormes apiladas al aire libre". Eran las carcasas de cinc de los ataúdes, lo único que sobrevive al fuego de la cremación. Este encuentro fortuito, la Guerra del Golfo que había estallado a comienzos de 1990 y su propia enfermedad, son las explicaciones biográficas detrás de su siguiente muestra: *Wotan - Vulcano*, una instalación presentada en 1991 en la Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta, un lugar creado por Miguel Briante, en ese momento director del centro, para que los artistas respondieran a los hechos de la realidad.

Fernando Fazzolari dijo que *Wotan - Vulcano* era como llegar a las puertas del infierno. Las paredes de lo que parecía una capilla estaban pintadas de rojo; el piso, de dorado; al fondo, una lámpara de kerosene despedía una luz tenue mientras el humito de unas pilas de incienso subía indolente por la habitación al ritmo de una música árabe. Sobre una alfombra árabe roja, un conjunto de carcasas apiladas unas sobre otras.

Las carcasas habían sido prestadas por el Cementerio de la Chacarita, pero quien quiera que la haya entregado, se olvidó de limpiarlas. Cuando llegaron al Recoleta, la chapa despedía un asfixiante olor a muerto. Para colmo, la muestra coincidió con una inauguración en el salón de al lado, un evento sobre la privatización de espacios públicos al que iba a asistir el intendente Grosso y toda su comitiva. Pronto, la mesa con sandwichitos y bebidas quedó impregnada de olor y hubo que sacar todo por una ventana. Liliana se pasó horas arrancando los pedazos de mortaja aún pegadas a la chapa. Luego, como en un ritual, curó las carcasas con fuego.

El video *Frenesí* de Adriana Miranda muestra a Liliana con un buzo a rayas acomodando las carcasas como quien corre un mueble. Eduardo Stupía recuerda: "No había nada de lúgubre ni macabro en ella cuando hablaba de la curación de esos ataúdes (no en el sentido de curaduría sino en el de asepsia), de la limpieza a la que había debido someterlos, hablaba con la naturalidad del oficio artístico de quien habla de preparar un lienzo o la pintura". En su momento, ella contó: "Mis amigos me odiaron, ¿cómo era posible que tuviese que insistir con ese tema que a todos los toca y prefieren ignorar? Pero expuse y tenía que ir los viernes, sábados y domingos al velorio. Yo creo que mi misión en la vida es molestar".

Liliana parecía dar los últimos pasos en un proceso de transformación alquímica. Wotan, rey de la guerra y Vulcano, rey del fuego, aparecían ahora como el resultado más extremo al que se podía aspirar: el fuego permitiría finalmente la transmutación del alma hacia los estados superiores de existencia. Liliana volvía a realizar su operación: lo negativo lo volvía positivo. La basura se

volvía oro; la muerte, vida; la oscuridad, luz. Como un rito de iniciación, *Wotan-Vulcano* ofrecía la posibilidad de afrontar lo que para Mircea Eliade es la eterna nostalgia del hombre por encontrar un sentido positivo a la muerte.

#### El libro de los muertos

La muerte, de alguna forma siempre presente en las obras de Maresca, y la purificación por el fuego, que aparece como cierre de un proceso, volverían a aparecer en su siguiente instalación: *Ouroboros*.

Liliana no tenía una biblioteca grande pero sí ciertos libros de cabecera: el *I-Ching*, los grandes maestros del taoísmo y no casualmente, Jung, para quien la alquimia era ante todo una búsqueda espiritual en la que el alquimista, tratando de encontrar el espíritu mercurial en los elementos de la materia, terminaba por hallarlo dentro de sí mismo. Además, escribía constantemente. "En cualquier reunión", recuerda Ana López, "la podías ver con su libretita anotando ideas, cosas que se decían, todo el tiempo sin parar escribía y escribía y mientras lo hacía se reía. Una risa de princesa". Pero Liliana no era una intelectual, de hecho despreciaba los academicismos, las ideas prefabricadas, las verdades que se dejan copiar en cuadernos. Creía que la lectura podía ser peligrosa si, en lugar de despertarnos a la vida personal del espíritu, tendía a adormecerlo.

Cuando Julio Sánchez la invitó a participar en *Opciones en 3 dimensiones*, una muestra en la Facultad de Filosofía y Letras, ella dijo: "Cuando fui me encontré con todos esos chicos lánguidos, con el fetichismo de las ideas, de los libros y del culo en la silla. ¡Y yo no iba a llevar una escultura ahí! ¿Qué iba a poner, otro fetiche entre los fetiches?". Entonces, surgió *Ouroboros*, una serpiente enorme que se devora a sí misma, el símbolo de la eternidad, hecha de páginas de libros rotos que la cubren como escamas. Julio Sánchez recuerda: "Muchos estudiantes se enojaban porque había bibliografía obligatoria destruida frente a sus ojos. Liliana quería mostrar que ese saber se alimentaba a sí mismo en un círculo vicioso, pero que no se nutría de la vida, ni se acercaba a lo más esencial de ella". *Ouroboros* representaba para Liliana la muerte de la cultura, el fósil que debía ser liberado de ese estado intermedio en el que agonizaba. Así fue. En una ceremonia privada, casi sin público, Liliana prendió fuego a su serpiente: el saber dejaba un espacio disponible.

#### El cierre de fiesta

Desde la antigüedad, las ceremonias de iniciación han tenido fiestas de cierre. *La Conquista*, inaugurada el 18 de diciembre de 1991 en el Centro Recoleta, volvió a reunir (aunque con menos brío) a los artistas en una megamuestra, tal como seis años antes lo había hecho *La Kermesse*. Todo había nacido de una charla en el bar Bolivia a mediados de 1989 entre Liliana, Schvartz y

Bairon. Después vendrían cientos de reuniones, comidas y más charlas. Beatriz Velásquez, una señora en buena posición económica, se entusiasmó con el proyecto al punto de ofrecerse como productora: ella buscaría los auspiciantes. Bairon recuerda un par de reuniones en la lujosa casa de Velásquez con las copas rebalsando de vinos deliciosos pero recuerda también cómo el ímpetu inicial se fue diluyendo ante las complicaciones diarias de la organización. Al final, el financiamiento nunca llegó.

Para ese entonces ya había más de cien artistas de todas las disciplinas embarcados en el proyecto, hasta la comparsa Mari-Mari de Gualeguaychú que Liliana había contactado especialmente en un viaje. Ella insistía en que el despliegue de *La Conquista* no tenía que producirse de manera lineal sino simultánea: América era el sujeto de la Conquista y los artistas podían responder a eso de miles de maneras. Estaba la instalación de Pablo Renzi, que mostraba la tierra plana y los barcos cayéndose por los bordes; El Búlgaro, con unos monos famélicos jugando con espejitos de colores; Oscar Smoje, con los cuadros y objetos que evocaban los restos de una antigua civilización que habitó a orillas del arroyo Maldonado, en Palermo Viejo; Marcelo Pombo con su stand de arroz *Bárbara*. La muestra estaba dedicada a Batato Barea, que había muerto el 6 de diciembre.

Dentro de la "muestra multimedia", como la llamaba Liliana, ella presentó su instalación *El Dorado*, una pirámide trunca de 5,60 metros de base que recuerda un lingote de oro. Sobre ella, descansan una esfera y un cuadrado dorado. Una alfombra roja como la que precede el trono de los reyes europeos, atraviesa la sala hasta un trono, mientras, al costado, una computadora imprime estadísticas de una ecuación que intenta calcular los kilos de oro transportados a España en relación a los litros de sangre india derramada.

El Dorado, como muchas de sus obras anteriores, tenía relación con el mito: una ceremonia ancestral relataba cómo un cacique indígena cubierto de oro se sumergió en las aguas de la laguna sagrada mientras los chamanes arrojaban ofrendas de oro y de esmeraldas a sus dioses. La ceremonia desapareció años antes de la llegada de los españoles a América, pero su leyenda atrajo oleadas de conquistadores y buscadores de fortuna a una pequeña laguna en los Andes colombianos. La mítica ciudad de El Dorado nunca fue descubierta, pero la búsqueda alimentó la avaricia y la imaginación de los europeos.

La instalación funcionaba por tensión: así como el oro era un metal sagrado para las comunidades indígenas, símbolo de fertilidad y de vida, para los europeos era codicia y miseria humana. "El oro es el dios de los hombres que produce muertos", escribió Liliana en unos bocetos para la instalación. Pero en la alquimia china el oro es también un medicamento universal, similar en sus cualidades al elixir de la vida. En cierta forma, lo que aparecía en El Dorado era la idea del conocimiento como algo que esquematiza e ignora diferencias, el conocimiento como un desconocimiento que nos enceguece.

¿Por qué hacerla en 1991 pudiendo esperar al año siguiente, año en que efectivamente se cumplían los 500 años de la Conquista de América?, le preguntó alguien a Liliana. "Porque es ahora o nunca", respondió.

#### CAPÍTULO III

#### Dejar ir

En el primer capítulo de *Opus Nigrum*, un hombre abandona su ciudad. Su primo, preocupado, le pregunta hacia dónde se dirige: "*Hic Zeno* —contesta él—. Yo mismo". Eso es el libro, un viaje hacia lo otro de uno mismo, hacia el deseo que todos llevamos de ser diferentes. *Opus Nigrum* es, además, un tratado de alquimia. La "obra negra" es el momento de la disolución de la materialidad de las cosas a las que nos aferramos con la mente, las manos y los dientes.

Liliana Maresca estaba comenzando a soltar. En diciembre de 1992, realizó Espacio disponible, una instalación en el Casal de Catalunya. En la sala contigua, Marcia Schvartz exponía sus pinturas. La instalación consistía en tres carteles. Uno central se levantaba como un caballete sobre el piso y en letras negras sobre blanco, leía: "ESPACIO DISPONIBLE APTO TODO DESTINO LILIANA MARESCA 23-5457 DEL 3-12 AL 24-12-92". A los costados, sobre las paredes, dos carteles más chicos, rezaban: "ESPACIO DISPONIBLE", el otro "DISPONIBLE 23-5457". Fabián Lebenglik señaló que la muestra ponía en juicio las reglas de mercado, la perversa soga al cuello que les tiende a los artistas. Pero, como es usual en Liliana Maresca, la obra tiene esa cualidad de alcaucil al que se le pueden sacar y sacar hojas antes de llegar al corazón. El texto de la muestra iba acompañado de un fragmento de Chiang Tzu, que decía: "Vaciaré yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos". Así, con las ideas adelantándose a su cuerpo, Liliana quizá comenzaba a tomar conciencia de su desaparición, a iluminar sobre el espacio que ella dejaría vacante. A realizar su Opus Nigrum.

El trabajo de Liliana Maresca puede agruparse en estadios de una transmutación general: los primeros objetos, La Bufanda y La Kermesse se regodean en el elemento barroco y basurero de la fiesta sacra, del abarrotamiento; la serie de las ramas, Recolecta y Lo que el viento se llevó evocan la alquimia, los primeros pasos en un proceso de transmutación del barro en oro y del oro en barro; Wotan-Vulcano y Ouroboros, le agregan el rito: la ascesis por el fuego. Tanto la gran fiesta sacra como la transmutación del metal llegarán a su término en La Conquista y El Dorado. Una vez finalizado el rito, comienza la desmaterialización. En ese sentido, Espacio disponible se vincula a la siguiente muestra Maresca se entrega, todo destino, una performance fotográfica de 1993 aparecida en el número 8 de la revista El Libertino, con producción a cargo de Fabulosos Nobodies ("la productora sin producto" de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz), el vestuario de Sergio de Loof y el maquillaje de Sergio Avello. Catorce fotografías en secuencia tomadas por Alejandro Kuropatwa la muestran con una remerita a rayas y un short blanco y un osito de peluche en poses sugestivas. En su casa, Liliana les dijo a sus amigas que en realidad lo que quería era conocer a alguien.

Después, en una entrevista: "Yo, con mi obra, estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro. Estoy rescatando la posibilidad de disfrutar de mi cuerpo que no se hizo para sufrir sino para gozar".

Unos días después de publicar el anuncio, se fue a Europa a visitar a su hermano Miguel. Se quedó dos meses y al regresar hizo una selección de los llamados —con jadeos y todo— que había recibido. La obra continuaba en esas llamadas. Se entrevistó con cuatro personas. "Esta es la primera vez que tengo retorno con una muestra. El público es gente que está fuera del circuito de la plástica; no me llaman para decirme qué buena tu obra. En general, la captación es más elemental, evidentemente cuanto más elemental, más llegás a la mayoría de la gente". En cuanto a su corte más conceptual, a la desmaterialización, pero también, en cuanto a la intuición de que el ardor estético anida en lo erótico, Espacio disponible y Maresca se entrega funcionan juntas.

#### Mirar desde afuera

"El poder es el máximo afrodisíaco", decía Kissinger. Algo de ese subidón experimentaba en la foto de tapa de la revista *Noticias* María Julia Alzogaray, arrodillada sobre una nieve que parecía haber sido confeccionada sólo para ella, envuelta nada más, o nada menos, que en un tapado de piel. Y algo de eso parecía ver Liliana cuando, en 1993, realizó su instalación: Imagen pública - Altas esferas en el Centro Cultural Recoleta. Los afiches y las postales de presentación la mostraban desnuda, echada sobre gigantografías con imágenes en blanco y negro de políticos y personajes de la farándula argentina. Paredes y techo exhibían, entre otros, a la obscena María Julia, al empresario artístico Gerardo Sofovich, al general Videla, al presidente Menem y al cómico Alberto Olmedo. Liliana se había sumergido en el archivo gráfico del diario Página/12 para seleccionar el material. Luego amplió las imágenes y las montó sobre paneles con los que cubrió las paredes y los techos de la sala: el resultado era una síntesis visual del circo de los últimos años. El espectador se sentía rodeado, un pececito observado por rostros deformes desde los vidrios de su pecera. El panel en el techo goteaba lentamente tinta (en algún momento se intentó que fuera sangre) que, a modo de clepsidra, iba llenando un recipiente montado sobre un podio.

Existe una serie de fotos donde Liliana lleva una campera como un damero de grandes cuadros blancos y negros. Está recostada sobre las imágenes. Parece un fotomontaje berreta, pero lo que ilustra es cómo ella se ha fundido junto a las otras figuras públicas. Es una foto extraña, donde Liliana parece mirarse desde afuera, probablemente temiendo terminar como una imagen más en medio de ese carnaval de monstruos. La toma fotográfica, desde arriba, sugiere alguien que está cayendo hacia atrás, un abismo que se aleja del ojo del que mira.

El año anterior, durante el verano de 1993 en Cabo Polonio, ella había comentado que tenía ganas de hacer una gran instalación con bloques gigantescos de cemento. Los quería colocar a lo largo de la orilla y dejar que el agua

los tapara, reacomodara y desenterrara, a su modo ("¿Amalita Fortabat querrá bancar el proyecto?", les preguntaba a sus amigas). Quizás la obra había sido inspirada por la visión de un barco antiguo que había naufragado en las costas de Cabo Polonio. Maresca solía pararse en las rocas y mirar cómo la marea iba tapando y destapando aquellos restos. La idea le debe haber vuelto a rondar la cabeza cuando, al término de *Altas Esferas*, Liliana se llevó los paneles a la Costanera para realizar una performance fotográfica. Los colocó ahí, entre las piedras y la basura, a orillas del Río de la Plata, un río que antes lavaba y ahora ensucia. Incrustadas sobre los escombros, las imágenes parecen piezas encontradas en una excavación, las ruinas de un país devastado. Tato Bores crearía, en 1999, el personaje Helmut Strasse: un arqueólogo que en el año 2492 se preguntaba sobre los rastros de la Argentina, un país desaparecido 500 años antes. Mientras se mostraba un escudo con la imagen de Servini de Cubría, una voz en off decía: "¿Mito, leyenda o realidad?".

#### Frenesí

"Cuando era chica me enfermaba para que me cuidaran", le confesó Liliana cierto día a Lucrecia Rojas, su pareja en esos últimos años. Pero ya no era un juego. La enfermedad que había mantenido alejada hasta entonces había comenzado a avanzar: en marzo de 1992 tuvo una neumonía. En junio de ese año, enfrentó una meningitis de la que salió sin demasiadas complicaciones. Pero hacia mediados de 1993, Liliana pareció darse por vencida. Cuando a comienzos de 1994, la meningitis volvió a aparecer, esta vez la encontró cansada. Fue en esos días cuando se le ocurrió la idea de hacer una retrospectiva de su obra. Agarró el teléfono y llamó a Jorge Gumier Maier.

En años anteriores, las internaciones de Liliana en el Hospital Ramos Mejía habían sido dolorosas pero también, en cierta forma, graciosas. Tenía una corte de mujeres que se ocupaban de ella: se turnaban para hacer las guardias durmiendo en una reposera, le colgaban fotos de chongos en las paredes de la habitación, le llenaban el lugar de flores, música y sábanas perfumadas. Graciela Paola contó: "No dejábamos por nada del mundo que fuera una enfermita de blanco". Un día, Liliana, a quien le divertía ver cómo sus amigos se sacaban chispas disputándose su amor, dijo en voz baja: "Me gustaría comer alguna fruta exótica". Enseguida salieron en tropel a buscarle kilos de sandías, kiwis y mangos.

Pero con la segunda meningitis, ella ya no quiso quedar internada. La llevaron a la casa de Estados Unidos, donde Ezequiel Furgiuele le montó una campanita con un cordón que comunicaba con una habitación de adelante y un grupo de cinco se turnaban para cuidarla. Cuando se sentía mal pedía que le prepararan su licuado con palta y leche, "con la espumita justa como una mousse" y sobre su mesa de luz tenía siempre el plato dorado con naranjas en gajo. Un día, pidió que le prepararan un dulce de ananá porque le hacía acordar a San Marcos Sierra, lugar donde ella soñaba armar de vieja un geriátrico para todos sus amigos.

Liliana se debilitaba. De su viaje a Italia, en 1993, había traído un Pinocho de madera que utilizó para unos dibujos. Hay quienes ven en el Pinocho una burla al presidente Menem y sus infinitas mentiras, pero lo cierto es que ella se sentía un poco Pinocho ("el caso es que Pinocho estaba grave", dice la canción, "entonces vino el hada protectora, y viendo que Pinocho se moría, le puso un corazón de fantasía y Pinocho sonriendo despertó"). Cuenta Lucrecia Rojas que "Liliana veía cierto paralelo entre el portarse mal y el castigo del SIDA, sumado a que le causaba risa la forma torpe en que caminaba debido a la enfermedad". Más tarde, realizó una base de yeso con la forma de una montaña, la pintó de violeta y naranja y colocó el Pinocho en la cima.

Los medicamentos empezaron a afectarle la vista. Un poco antes o un poco después, comenzó a utilizar pasteles para hacer sus dibujos de caritas. Apenas unos trazos dan forma a un rostro alargado que a veces ríe, otras llora y otras, mira preocupado. Liliana, que había sido tan fuerte físicamente, ahora tenía que descansar. Metida en cama raspaba los pasteles sobre el papel. En los dibujos y en los poemas que comenzarían a multiplicarse en los últimos meses ella encontraba su forma de seguir representando. Varios de estos dibujos fueron expuestos en la galería de Sara García Uriburu en junio de 1994.

Mientras, en la casa sonaba, sin parar y en continuado, un disco de Eydie Gorme y el Trío Los Panchos. Un día, Liliana le dijo a Lucrecia: "Debe estar bueno morirse". A comienzos de agosto dijo que le gustaría ver el agua. La llevaron a una casa en San Isidro donde meditó debajo de unos árboles mirando el río. Entonces dijo que le gustaría ver el mar. El 10 de agosto la llevaron a Necochea y la bajaron hasta la playa a caballito. Diez días después, pidió que la ayudaran a pararse: entonces, envolvió su cabeza en un turbante como una reina del Saba y frente al espejo de su habitación, preguntó: "¿Conservo algo de la belleza que me caracterizaba?"

El deterioro físico, más aún en una mujer tan bella, debe haber sido especialmente doloroso. El verano de 1994, en la casa alquilada de Cabo Polonio, Liliana había encontrado una rama retorcida. Existe un video casero en el que se la ve colocar con desparpajo la rama sobre un espejo ovalado mientras, riendo, dice a cámara: "Ahí está, ahí tienen la obra de arte". "¿La encontraste en la playa?", le pregunta alguien fuera de cuadro. "No", dice ella, "estaba acá cuando llegué". De vuelta en Buenos Aires, esa rama, dolorosamente encrespada, llevaría el mismo nombre que la retrospectiva: Frenesí. En un papel escribió: "Frenesí: delirio furioso; violenta exaltación del ánimo."

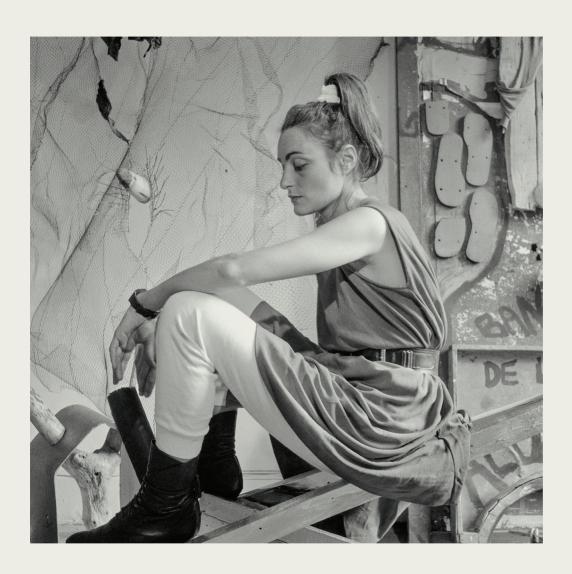
Liliana empezó a trabajar sobre esa obra al mismo tiempo en que comenzó a pergeñar su retrospectiva. Sería su último trabajo, terminado pocos días antes de la inauguración. Demián Borgarini cuenta: "Frenesí es la obra que más se acerca al sufrimiento de Liliana en este mundo. Tuvimos muchos fracasos porque no encontrábamos el color exacto para la base. Probamos miles de acrílicos hasta dar. Al final, ya casi no podía ver, yo le agarraba la mano y se la pasaba por la base y ella me decía: Sí, éste es el rojo que quiero".

Todo se aceleraba. Liliana hacía bromas, decía que terminaría yendo a su retrospectiva en cama como lo había hecho Frida Khalo. Después, en sus anotadores, rumiaba: "¿Iré en silla de ruedas? Qué papelón". Pero estaba pendiente de cada detalle. Cuando Fabián Lebenglik y Gumier Maier iban a visitarla para ultimar pormenores, ella se incorporaba en la cama para recibirlos; luego escuchaba atentamente y opinaba sobre todo.

El 4 de noviembre se inauguró *Frenesí*, una retrospectiva que presentó diez años de la carrera de Maresca: sus primeros objetos con basura, las ramas engarzadas en bronces, fotos de las instalaciones y algunos objetos nuevos que Maresca había realizado entre 1991 y 1992 como *Séptimo escalón*, *El cíclope*, *Payaso* y *El Ojo Avizor*, *El Pinocho* y las caritas. Maresca no asistió a la muestra pero pudo ver un video casero de la inauguración. Nueve días después, el 13 de noviembre de 1994, murió, como ella había pedido, rodeada de jazmines. Esa tarde se cortó la luz en el barrio y hubo que salir a comprar velas.

Liliana Maresca supo en sus últimos días que no hay respuestas finales a las grandes preguntas que asedian al artista: ¿Qué es la belleza? ¿Qué es la verdad? ¿Qué son la vida y la muerte? Entre lo sagrado y lo profano: el amor, la lujuria, la crueldad, el tiempo y el dolor, Liliana indagó en cada centímetro. Llegará un día en que la gente diga "A la Maresca", al asombrarse frente a una forma excepcional de ser.

Nota: Texto escrito originalmente en septiembre, 2005 para el libro "Liliana Maresca, documentos", Libros del Rojas. Con la colaboración de los siguientes entrevistados: Almendra Vilela, Silvia Maresca, Miguel Maresca, Julio Vilela, Lucrecia Rojas, Patricia Borgarini, Ezequiel Furgiuele, Graciela Paola, El Búlgaro y Patricia, Martín Kovensky, Marcos López, Marcia Schvartz, Ana López, Elba Bairon, Marta Soriano, Roberto Fernández, Osvaldo Giesso, Omar Viola, Santiago García Sáenz, Elena Tritek, Horacio Cadenas, Guadalupe Fernández, Coco Bedoya, Cristina Villamor, Fernando Noy, Adriana Indik, Luis Rinaldi, Fernando Fazzolari, Demián Borgarini, José Nola, María Bernarda Hermida, Marcelo Pombo, Alberto Laiseca, Eduardo Stupía y Julio Sánchez. Sin ellos este cuento no existiría.



# Liliana Maresca Cronología

Por Laura Hakel

#### 1951

Nace el 8 de mayo en Avellaneda. Vive con sus padres, María Magdalena Kaintz y Miguel Ángel Maresca y sus hermanos, Silvia y Miguel.

## 1963

Comienza el secundario en el Colegio María Auxiliadora de Avellaneda. Durante un tiempo, ingresa en un noviciado.

## 1966

Se produce un golpe militar contra el gobierno de Arturo Illia. Juan Carlos Onganía es designado presidente de la autodenominada "Revolución Argentina".

## 1968

Se crea el Centro de Estudios de Arte y Comunicación dirigido por Jorge Glusberg, que posteriormente pasará a ser el Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Luego de la censura de la obra *El baño*, de Roberto Plate, durante *Experiencias 68* en el Instituto Tortuato Di Tella, los artistas participantes deciden

retirar sus obras y destruirlas en la vía pública.

Se realiza *Tucumán Arde*, un proyecto colectivo y multidisciplinario de investigación y denuncia social, que tuvo sede en las CGT de Rosario y de Buenos Aires, donde fue cerrado por censura a pocas horas de su inauguración. Entre otros artistas, participan Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby y Norberto Puzzolo.

## 1970 - 1972

Contrae matrimonio con Carlos Vitale, con quien se instala en el barrio de Belgrano. Separada, al poco tiempo se muda a un hotel pensión de la calle Azcuénaga.

Comienza sus estudios en la Escuela Nacional de Cerámica.

Se forma el Grupo de los Trece, compuesto por Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Victor Grippo, Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala.

De la izquierda peronista surge la organización político-militar Montoneros.



Juan Domingo Perón retorna a la Argentina el 20 de junio de 1973, luego de 18 años de exilio. AGN

Se hace pública la fórmula presidencial del FREJULI, la alianza electoral liderada por el Partido Justicialista. Con el apoyo de Juan Domingo Perón desde el exilio, Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima se imponen en los comicios del año siguiente.

## 1973

Regresa Perón a la Argentina. Luego de la renuncia de Héctor Cámpora, la fórmula Perón-Perón se impone con el 57% de los votos y asume la presidencia el 12 de octubre.

## 1974

El 1º de julio muere Juan Domingo Perón y es sucedido en la presidencia por María Estela Martínez de Perón. Su mano derecha, José López Rega, organiza desde su cargo de Ministro de Bienestar Social el grupo parapolicial y terrorista conocido como la *Triple A* (Alianza Anticomunista Argentina).

# 1975

Conoce a Julio Vilela, oftalmólogo, con quien se muda a Lomas de Zamora. Ambos estudian en la Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires y toman clases de pintura con Renato Benedetti.

Inaugura la Galería Artemúltiple, dirigida por Gabriel Levinas.

## 1976

El 24 de marzo se produce el golpe militar que depone a María Estela Martínez de Perón, y se impone el autodenominado "Proceso de reorganización Nacional". La Junta, integrada por Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Ramón Agosti, designa presidente a Videla.

Desde el Estado se instala la represión y la violación sistemática de los derechos humanos mediante secuestros, torturas y la desaparición de personas. Se establecen más de 300 centros de detención clandestina. Se suspende la actividad de los partidos políticos tradicionales y se prohíben los partidos de izquierda. El gobierno interviene la CGT, la CGE, los gobiernos provinciales y los municipales. Los jueces de la Corte Suprema son cesanteados y se disuelve el Congreso.

Se produce el exilio de intelectuales, artistas y escritores. Se instala la censura y el control de los medios de prensa.

León Ferrari se exilia a Brasil, donde realiza la obra *Nosotros no* sabíamos nada, collage con noticias sobre la aparición de cadáveres en la costa uruguaya.

Se crea la revista *Expreso Imaginario*.

En la Galería Artemúltiple se realizan las muestras *Algunos* 



Jorge Rafael Videla asume como Presidente de la República, de acuerdo a lo dispuesto por la Junta Militar, 29 de marzo de 1976. AGN

oficios, de Víctor Grippo, y *Dibujos* y ejercicios de convivencia, de Juan Carlos Romero, Emilio Renart y Juan Carlos García Palou.

El Grupo de los Trece obtiene el Gran Premio Itamaraty en la XIV Bienal de San Pablo con *Signos en* ecosistemas artificiales.

# 1978

Nace su hija Almendra Vilela. Liliana Maresca con su familia se muda a Barrio Norte.

Estudia pintura y dibujo en el taller de Miguel Ángel Bengochea.

Se funda la revista *Humor Registrado* dirigida por Andrés Cascioli.

A raíz del conflicto por el Canal de Beagle, la Argentina traslada tropas a la frontera con Chile para una inminente acción bélica. Finalmente, la mediación papal es aceptada por ambos países.

Videla es reemplazado por el general Roberto Viola.

La Argentina gana la XI Copa Mundial de Fútbol.



Represión policial en la movilización del 30 de mayo de 1982. AGN



Liliana Maresca en su casa de la calle Estados Unidos, ca. 1982. ARCHIVO LM

# 1979

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos investiga la desaparición de personas en la Argentina. Frente a sus duras críticas, el gobierno acuña la frase "los argentinos somos derechos y humanos".

# 1980

Liliana Maresca se separa de Julio Vilela y se muda con Almendra a la ciudad balnearia de Villa Gesell.

En el antiguo convento y asilo de Recoleta, se abre el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, que años más tarde pasará a Ilamarse Centro Cultural Recoleta. Abre sus puertas la Fundación San Telmo con una muestra de Antonio Berni. En el ciclo dedicado a artistas jóvenes expone Guillermo Kuitca.

# 1981

De vuelta en Buenos Aires, Liliana Maresca se muda con Almendra a un gran departamento que compra Julio Vilela para ambas en la calle Estados Unidos 834, en San Telmo. Como pensionista, alquila cuartos donde viven, temporariamente en esos años, Patricia Borgarini, Ezequiel Furgiuele, María Bernarda Hermida, Diego Kogan, Alberto Laiseca, Graciela Paola, Lucrecia Rojas, Marta Soriano y Enrique Symns, entre otros.

También frecuentan la casa Marcia Schvartz, Martín Kovensky, Marcos López, Alejandro Kuropatwa y Jorge Gumier Maier.

En diciembre participa en la muestra *Plástica abierta a los jóvenes* en la Galería Krass, donde expone como parte del Grupo TAF, un taller de grabado dirigido por Fernando "Coco" Bedoya.

En la casa de Liliana Maresca, Alberto Laiseca escribe, en esos años, *El gusano máximo de la vida misma*, publicado en 1999.

En el ciclo *Teatro Abierto*, se presentan obras que se manifiestan abiertamente en rechazo a la dictadura militar. El 5 de agosto estallan bombas en su sede en el Teatro Picadero, motivo por el cual se traslada al Teatro Tabaris, donde se montan tres obras por día a las que asisten 25.000 personas. Ese mismo año también aparece el ciclo *Danza Abierta*. Ambos tendrán ediciones nuevas en los años siguientes.

Se realizan las 4 Jornadas del Color y de la Forma, organizadas por Mirtha Dermisache en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Buscando incentivar el acercamiento y la participación del público, logran una convocatoria de 18.000 personas.

Marcia Schvartz regresa del exilio en Barcelona y presenta en la Galería Artemúltiple *Esto también es Uropa*. En la Galería Artemúltiple se organiza la muestra *La joven generación*, donde exponen Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Eduardo Médici y Alfredo Prior, entre otros.

En marzo asume la presidencia el general Roberto Eduardo Viola. En diciembre es reemplazado por Leopoldo Fortunato Galtieri.

Se crea la "Asamblea Multipartidaria" integrada por La Unión Cívica Radical, el Partido Justicialista, el Movimiento de Integración y Desarrollo, el Partido Intransigente y la Democracia Cristiana, para reclamar al régimen militar la vuelta a la democracia.

El 11 de diciembre se realiza la Primera Marcha de la Resistencia.

## 1982

Maresca realiza obras con objetos y materiales encontrados en la calle, que ensambla e interviene.

Junto con Fernando "Coco"
Bedoya y miembros del Grupo
TAF, bajo el nombre *Puro Taller de Arte*, participa en *Masas*, una
acción colectiva en el Teatro
Margarita Xirgu, donde el grupo
desmembró un cuerpo gigante
realizado con 100 kilos de miga de
pan y lo repartió entre el público.
Cada parte tenía carteles con
dichos como "pan con pan
comida de zonzos". En su interior
contenía objetos como tuercas,
alambres oxidados y muñecas.



666, 1984
Nicho de medidor de luz, calculadora derretida y materiales diversos
52 x 29 x 25 cm.
Fotografía Adrián Rocha Novoa
Colección Colectivo Coleccionismo
Federal



Guerra de Malvinas, 2 de abril de 1982. AGN



Madres de Plaza de Mayo, 1982. AGN

Omar Chabán, Sergio Aisenstein y Helmut Zeiger abren el *Café Einstein* en la esquina de Av. Córdoba y Av. Pueyrredón.

Gabriel Levinas, Miguel Briante y Jorge Di Paola crean la revista *El Porteño*, que funcionará hasta el año 1993. En la revista trabajaron Jorge Gumier Maier, Daniel Molina, Marta Soriano y Enrique Symns, entre otros.

En marzo, la CGT realiza la primera huelga general desde 1975, con una movilización a Plaza de Mayo que termina en una violenta represión.

El 2 de abril, las tropas argentinas desembarcan en las islas Malvinas. A los 74 días de iniciado el conflicto y luego de enfrentamientos con el ejército británico que dejaron como saldo más de 700 muertos y 1300 heridos, se produce la rendición de las tropas argentinas.

## 1983

Junto con Marcos López realiza las fotografías de la serie *Liliana Maresca con su obra*.

En noviembre participa en *La belleza-fealdad de lo cotidiano*, muestra organizada por Emilio Renart en el estudio del arquitecto Osvaldo Giesso.

En enero, el gobierno secuestra el N°97 de la revista *Humor* por una imagen de los integrantes de la Junta Militar como tres monos que no ven, no oyen ni hablan. La justicia anula a los pocos días la censura.

Osvaldo Giesso es designado director del Centro Cultural



Raúl Ricardo Alfonsín asume como Presidente de la República el 10 de diciembre de 1983, dando fin a 8 años de dictadura militar. AGN

Ciudad de Buenos Aires, rol que desempeñará hasta 1989.

En el marco de una serie de exposiciones realizadas por la Asociación de Críticos de Arte tituladas Homenaje de las Artes Visuales a la Democracia, Marta Minujín realiza el Partenón de libros en el cruce de las avenidas 9 de Julio y Santa Fé.

Enrique Symns crea la revista *Cerdos & Peces*. Inicialmente pensada como la sección cultural de la revista *El Porteño*, se independiza al año siguiente.

Luego de ganar las elecciones en el mes de octubre, el 10 de diciembre Raúl Alfonsín asume como presidente, y marca así el retorno a la democracia en la Argentina.

En la Tercera Marcha de la Resistencia se utilizan las consignas "Juicio y castigo a los culpables" y "Aparición con vida". Con la iniciativa de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, se realiza el *Siluetazo*.

# 1984

Junto con Marcos López realizan las fotografías de las series Liliana Maresca frente al Museo Nacional de Bellas Artes, Liliana Maresca frente a la casa de Gobierno y Liliana Maresca en el Edificio Marconetti.

Expone en forma individual en la sede de la revista *El Porteño* donde muestra obras como *Pajarón, 666, Madre con niño, en el banquillo de los acusados, Que salga el sol.* Ese mismo año, Gabriel Levinas, su director, la contrata para escribir en la sección de reseñas *La Guía*.

Participa en *Kriptonita Verde*, exposición en el Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino de Mar del Plata, junto con Juan José Cambre, Sergio Avello, José Garófalo, Miguel Harte, Guillermo Kuitca, Daniel Ontiveros, Pablo Suárez y Pablo Menicucci, entre otros artistas. Allí presenta una obra vinculada a la iconografía de la crucifixión realizada en cartón, maderas y telas que más tarde ilustrará el número de agosto de la revista *El Porteño*.

En diciembre forma parte de la exposición *Artistas plásticos del movimiento por la reconstrucción y desarrollo de la cultura nacional* en el Centro Cultural Scalabrini Ortiz, junto con Aída Carballo, Elda Cerrato, Diana Dowek, Fernando Fazzolari, Nora Dobarro y Margarita Paksa, entre otros.

Se funda el grupo de experimentación teatral *La Organización Negra*.



Sin título, de la serie "Liliana Maresca en el edificio Marconetti, Parque Lezama", 1984. Fotoperformance Fotografía Marcos López. IMAGEN CORTESÍA ARCHIVO LM

#### 1985

Participa en la exposición colectiva *El depósito* junto con Fernando "Coco" Bedoya, Hugo Fortuny, Diego Fontanet, Joan Prim, Fernando Fazzolari, Daniel Sanjurjo y Germán Richger.

En el mes de abril, en su primera presentación, el Grupo Haga, integrado por Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele, realiza *Una bufanda para la ciudad* en ocasión de la inauguración de la Galería Adriana Indik.

Este mismo mes participa en la muestra *Liquidarte* en Casa Puerta Roja, junto con Sergio Aisenstein, Fernando "Coco" Bedoya, Alejandro Dardik, Mario Falco, Diego Fontanet, Hugo Fortuny y Ezequiel Furgiuele, entre otros.

En mayo realiza la ambientación de la obra de teatro *Ecogógicas* del dramaturgo Emeterio Cerro en el Centro Cultural San Martín.

En junio, el Grupo Haga realiza la muestra Los Mitos del Plata en la Galería Adriana Indik, donde exponen objetos construidos y ensamblados a partir de desechos.

En julio, junto con Monique Altschul, el grupo realiza la ambientación de la obra de teatro de Emeterio Cerro, *La Magdalena del Ojón*, en el Teatro Espacios. Maresca conoce a Elba Bairon, quien estuvo a cargo del vestuario.

Invitados por Omar Chabán, en agosto, Maresca y Furgiuele colaboran con la ambientación de la obra *El mundo de las bestias* en la discoteca Cemento.

Exponen en la Galería 264, junto a otros artistas, obras como Cabalgata deportiva, Mono y esencia, Conchita Playera, Peluca telefónica y Pareja.

En octubre, Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele realizan *Lavarte*, junto con Marcos López, Alejandro Dardik y Martín Kovensky. Una exposición en la que intervienen con obras, performances y música en vivo, un lavadero 24 horas ubicado en Bartolomé Mitre 1239.

En la Quinta Marcha de Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, Maresca participa junto con otros artistas en una "quema de monstruos" realizados con diversos objetos.

En esta época, Liliana Maresca conoce a Diego Fontanet, que, entre 1990 y 1992, dirige el espacio de Arte Visuales del Casal de Catalunya.

Omar Chabán inaugura la discoteca Cemento en el barrio de Constitución.

Abre la fotogalería del Centro Cultural San Martín, dirigida por Sara Facio.

Se realiza el Juicio a las Juntas, en el que se procesó a las juntas militares



Revista *El Porteño*, N°32, agosto, 1984 ARCHIVO LM



Afiche de la exposición *Lavarte*, 1985 ARCHIVO LM



Folleto de *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986. ARCHIVO LM

de la dictadura por las masivas violaciones de derechos humanos. Rafael Videla y Eduardo Massera son condenados a prisión perpetua y destituidos de sus cargos.

El gobierno de Alfonsín lanza el Plan Austral para intentar frenar la suba inflacionaria.

#### 1986

Comienza a dar clases en la materia de Morfología de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires. Tiempo después Maresca dictará talleres de arte en su casa.

En el marco de la 14º Conferencia General del Consejo de Museos. ICOM 86 en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Liliana Maresca junto con Elba Bairon, Diego Fontanet, José Garófalo, Alberto Jaime y Daniel Riga realizan El tren fantasma.

A fines de diciembre, Liliana Maresca junto con Daniel Riga organiza La Kermesse. El paraíso de las bestias, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Como en una antigua kermesse barrial y participativa, entre las obras se encontraban: El sapo, La rueda de la fortuna, El palo enjabonado, Afrodita, Máquina Inyertatriche, Mazinger Z, La hamaca carril, El túnel del amor, El tiro al blanco.

Omar Viola y Horacio Gabin abren el Parakultural en un sótano de la

calle Venezuela 336, donde por las noches ensayaban Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Gambas al ajillo. Por otro lado, Sergio Aisenstein y Ariel Battezzati abren Nave Jungla en Palermo.

La Argentina gana la XIII Copa Mundial de Fútbol en México.

La Ley de Punto Final disminuye el número de oficiales activos procesados por los crímenes de la dictadura.

#### 1987

Liliana Maresca recibe el diagnóstico de VIH positivo.

Con su amiga Marcia Schvartz alquila Las camelias, una casa en el Tigre.

Asiste al taller de Horacio Cadenas donde aprende a trabajar el metal.

Se interesa por el budismo zen incentivada por su amiga María Bernarda Hermida. Viaja con ella a una comunidad en el Valle del Elki, en Chile.

Se realiza el primer levantamiento de los Carapintada, el grupo militar de extrema derecha que se alzó entre 1987 y 1990, para exigir la finalización de los procesos judiciales contra los represores durante la dictadura militar.

El 4 de junio se sanciona la Ley de Obediencia Debida, que exculpaba a los militares por debajo del rango de coronel por los crímenes llevados a cabo durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar.

#### 1988

Viaja a San Marcos Sierra, Córdoba, con María Bernarda Hermida. Conoce a Luis Rinaldi, quien la ayudará durante esos años a ejecutar las bases de sus esculturas de bronce.

Realiza la exposición *Madres y artistas* junto con Elba Bairon y Marcia Schvartz en el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca.

Presenta la obra *Cristo* en *Mitominas 2. Los mitos de la sangre*, una exposición colectiva y multidisciplinaria organizada por Monique Altschul en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Entre los artistas se encontraban, Carolina Antoniadis, Florencia Braga Menéndez, Omar Chabán, Adriana Miranda, Liliana Mizrahi, Marcelo Pombo, Susana Rodríguez, Andrea Roicciatti y Elba Soto. Un grupo católico de la Iglesia del Pilar solicitó la clausura del Centro Cultural.

Realiza el vestuario y la escenografía de la obra *La invencible*, de Omar Chabán, en Cemento.

## 1989

Realiza la muestra No todo lo que brilla es oro en la Galería Adriana Indik, donde expone obras como Navegando en un mar tormentoso, proa al sol en un barco de hierro, No todo lo que brilla es oro, Perro ajusticiado, El atravesado, La envidia,



Elba Bairon, Marcia Schvartz y Liliana Maresca posando para el catálogo de la exposición *Madres y artistas*, 1988. Fotografía Juan Castagnola. ARCHIVO LM



Saqueos en épocas de hiperinflación. "Ya no queda nada que saquear", *Página/12*, Buenos Aires, 1989



Carlos Saúl Menem asume como Presidente de la República el 8 de julio de 1989. CRÉDITO FOTOGRÁFICO: PRESIDENCIA DE LA NACIÓN



Días previos a que se desate la guerra en el Golfo Pérsico "Vientos de guerra", *Página/12*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1990.

El sol y la luna. En el catálogo de la muestra escribe Jorge Gumier Maier.

Participa en la muestra colectiva Semana internacional del detenido-desaparecido. Muestra homenaje de plásticos italianos y argentinos, organizada por las Madres de Plaza de Mayo en el Centro Cultural San Martín. También participan Fernando "Coco" Bedoya, Mildred Burton, Elda Cerrato, Ignacio Colombres, León Ferrari, Jorge Gumier Maier, Adolfo Nigro, Ernesto Pesce, Juan Carlos Romero, Marcia Schvartz y Pablo Suárez, entre otros artistas.

Invitada por Jorge Gumier Maier, Liliana Maresca inaugura la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas con la muestra *La cochambre. Lo que el viento se llevó.* En ella, Batato Barea realiza una performance.

Jorge Gumier Maier es nombrado director de la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, inaugurando el espacio.

El 14 de mayo, el candidato del Partido Justicialista, Carlos Menem, gana las elecciones presidenciales con el 47% de los votos.

A raíz de la hiperinflación se producen manifestaciones y saqueos a supermercados, que concluyen con muertos y detenidos, lo que precipitó la renuncia de Raúl Alfonsín a pocos meses de terminar su mandato. Carlos Saúl Menem asume con antelación su cargo el 8 de julio. Con su gobierno comienza un plan sistemático de privatización de empresas del Estado, que afecta tanto a los servicios como a los recursos naturales, entre ellos, los hidrocarburos, el gas natural, el agua, la electricidad, la telefonía, las líneas aéreas y el transporte público.

Cae el Muro de Berlín entre el 9 y el 10 de noviembre, marcando el fin de la Guerra Fría.

## 1990

La Galería Centoria presenta la muestra *Liliana Maresca* – 1990 – *Escultura* – *Objetos*. Paralelamente expone en la galería el artista Santiago García Sáenz.

En noviembre presenta la instalación *Recolecta* en el Centro Cultural Recoleta con texto de Fabián Lebenglik.

Miguel Briante es nombrado director del Centro Cultural Recoleta, cargo que ocupa hasta 1993.

En diciembre, Menem termina de sancionar una serie de decretos que indultan a los civiles y militares que hubieran cometido delitos durante la dictadura militar. La medida incluyó a los miembros de las juntas condenados en 1985 y a más de 1200 personas.

Luego de la anexión iraquí de Kuwait, se desata la Guerra del Golfo, por la cual una liga de países liderada por Estados Unidos invade Irak.

#### 1991

Realiza la instalación *Wotan Vulcano* en el Centro Cultural Recoleta.

Dicta cursos de escultura y objeto en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Invitada por el curador Julio Sánchez, participa en una muestra colectiva de esculturas en el patio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Liliana Maresca realiza allí *Ouroboros*. Entre los artistas que participan se encuentran Claudia Aranovich, Danilo Dazinger, Margarita Paksa, Martina Shapiro y el Grupo Confluencias, entre otros.



*El ojo avizor*, 1991, juguete de plástico pintado con agregado de pelos y madera ensamblada, 26,5 x 32 x 18,3 cm. Fotografía Adriana Miranda Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



Demolición del Albergue Warnes. "El Warnes murió por fusilamiento", *Página/12*, Buenos Aires, 16 de marzo 1991



De izquierda a derecha: Marcelo Pombo, Liliana Maresca y José Garófalo en la mesa *Arte light*, Centro Cultural Ricardo Rojas, 1993. CORTESÍA ARCHIVO LM

Junto con Elba Bairon y Marcia Schvartz, organiza la muestra colectiva *La Conquista*. Participan, entre otros, Juan Astica, Sergio Bazán, Tulio De Sagastizábal, Norberto Gómez, Luis "El Búlgaro" Frieisztav, Jorge Gumier Maier, Marcos López, Duilio Pierri, Marcelo Pombo, Alfredo Portillos, Omar Schiliro. Liliana Maresca presenta la instalación *El Dorado*.

En marzo, el ministro de economía Domingo Cavallo impulsa la Ley de Convertibilidad a fin de frenar la inflación. Con ella establece una relación cambiaria fija entre el peso y el dólar estadounidense, uno de los factores que lleva al colapso económico del año 2001 durante el gobierno de Fernando De la Rúa.

Se produce la demolición del Albergue Warnes, un enorme edificio construido por el Estado en 1951, que fue abandonado y luego ocupado durante años, para la privatización del terreno.

## 1992

En marzo contrae neumonía. En junio se enferma de meningitis y permanece internada en el Hospital Ramos Mejía durante un mes. Es dada de alta sin complicaciones.

En diciembre presenta Espacio Disponible en el Casal de Catalunya. Fabián Lebenglik escribe el texto de la muestra. Paralelamente exponen en el mismo espacio Marcia Schvartz y Guillermo Kexel.

# 1993

Con Las Perras Producciones, un grupo que forma junto con Ana López, prepara un taller de introducción a la plástica para artistas y no artistas, con Juan José Cambre, Feliciano Centurión, Alicia Herrero, Marcos López, Jorge Gumier Maier, Adriana Miranda, Marcia Schvartz, Pablo Suárez, Tulio de Sagastizábal, Duilio Pierri y Adrián Rocha, quienes habrían de realizar

cursos cortos. Invitan, además, a Roberto Jacoby, Fabián Lebenglik y Julio Sánchez. El emprendimiento no llega a realizarse, pero el volante aparece en la revista *El Libertino*.

Entre mayo y julio, durante un seminario titulado ¿Más allá de toda duda?, diversas generaciones debaten sus posturas sobre las prácticas artísticas de los últimos años. Maresca coordina la mesa titulada Arte light, donde participan Omar Schiliro, Juan José Cambre, José Garófalo, Sebastián Gordín y Marcelo Pombo.

Entre mayo y junio, Maresca realiza en el Centro Cultural Recoleta la instalación *Imagen Pública - Altas Esferas*. En el catálogo escribe María Moreno.

Maresca viaja a Italia a visitar a su hermano junto con Gloria Vicario. A la vuelta trae un Pinocho de madera, símbolo que utiliza para una escultura y dibujos.

En el nº 8 de la revista El Libertino aparece la publicación Maresca se entrega a todo destino. En la producción de la obra, Maresca fue fotografiada por Alejandro Kuropatwa y en ella intervinieron en el vestuario y maquillaje Sergio Avello y Sergio De Loof. La doble página fue registrada con el copyright Fabulous Nobodies, de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz.

Pasa sus vacaciones en Cabo Polonio donde la visitan su hija Almendra, Lucrecia Rojas, Ana López y Alicia Herrero.

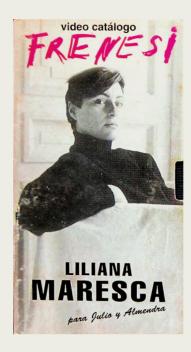
El Pacto de Olivos pautado entre Raúl Alfonsín y Carlos Menem, habilita la reelección presidencial y



Pinocho, 1994, muñeco articulado de madera esmaltada sobre base de yeso esmaltado. 63 x 17 x 17 cm. Fotografía Adrián Rocha Novoa. ARCHIVO LM



Liliana Maresca durante su viaje a Italia, 1993. cortesía archivo lm



Tapa del video-catálogo de la

exposición Frenesí, 1994. Idea y producción Liliana Maresca y Adriana Miranda. Realización Adriana Miranda. Buenos Aires, edición y multicopiado Página/12. VHS



Vista de la exposición Frenesí, Centro Cultural Recoleta, 1994. ARCHIVO LM

lleva, el año siguiente, a la reforma de la Constitución Argentina. A raíz de esto, en 1995. Carlos Menem logra su segundo mandato presidencial consecutivo.

## 1994

A principio de año, Liliana Maresca contrae nuevamente meningitis v es internada en el Hospital Ramos Mejía. Debilitada y con la visión afectada por la medicación, dibuja Mascaritas en cuadernos y cartones, que regala a sus amigos que la visitan.

Se programa Frenesí, la muestra retrospectiva que reúne los últimos diez años de su producción, curada por Jorge Gumier Maier en el Centro Cultural Recoleta. La muestra fue acompañada por un video catálogo titulado Frenesí, producido por Maresca y Adriana Miranda.

Luego de que su salud empeora, su círculo más cercano se organiza para cuidarla día y noche. El 4 de noviembre no logra asistir a la inauguración de Frenesí, pero se registra en video para que ella la vea en su casa.

Muere el 13 de noviembre. La noche que la velan se corta la luz. En un ambiente entre velas y olor a jazmines sus amigos la despiden. Al día siguiente es enterrada en el Cementerio Alemán, en La Chacarita.

AGN: Archivo General de la Nación, Depto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina

Archivo LM: Archivo Liliana Maresca



Liliana Maresca en Cabo Polonio, Uruguay, 1993. Fotografía Alejandro Kuropatwa

# Bibliografía

BAIGORRIA, Osvaldo, *Cerdos & porteños*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2014.

CONSTANTIN, María Teresa, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1986*, Buenos Aires, OSDE, 2006.

GONZÁLEZ, Valeria y JACOBY, Máximo, Como el amor: polarizaciones y apertura del campo artístico en la Argentina, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009.

GUMIER MAIER, Jorge y LEBENGLIK, Fabián, *El Tao del arte*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1997.

GUMIER MAIER, Jorge y PACHECO, Marcelo, *Artistas argentinos de los 90*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

HASPER, Graciela (comp.), *Liliana Maresca. Documentos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

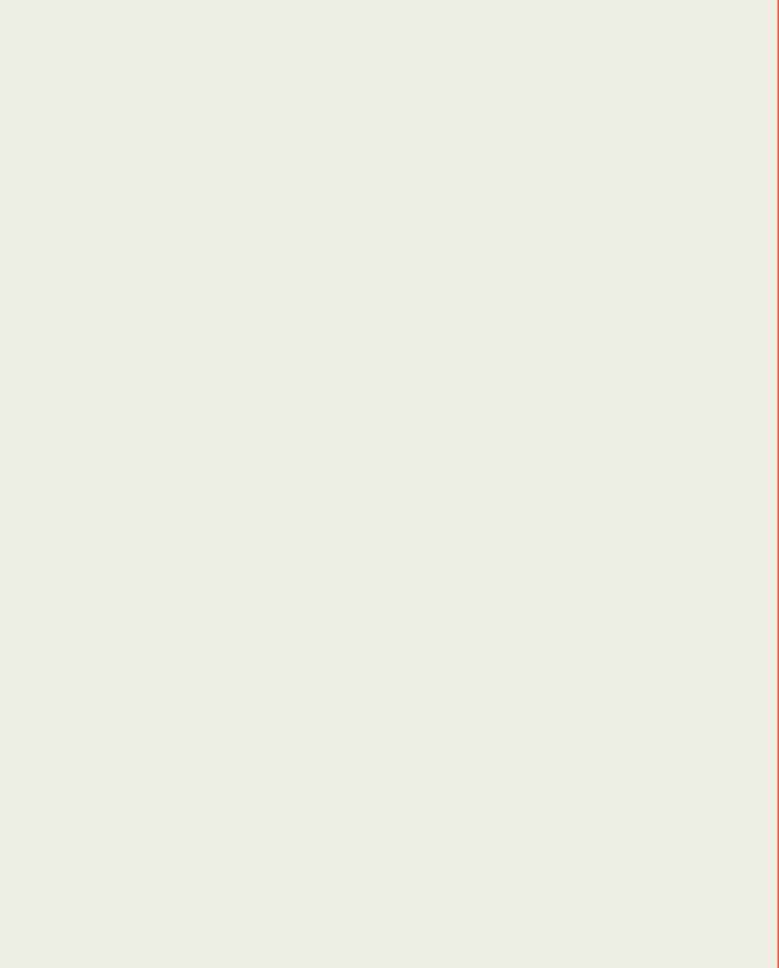
HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana, Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969 - 1977, Buenos Aires, OSDE, 2013.

LAURIA, Adriana, *Liliana Maresca*. *Transmutaciones*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Museo Castagnino + Macro, MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008.

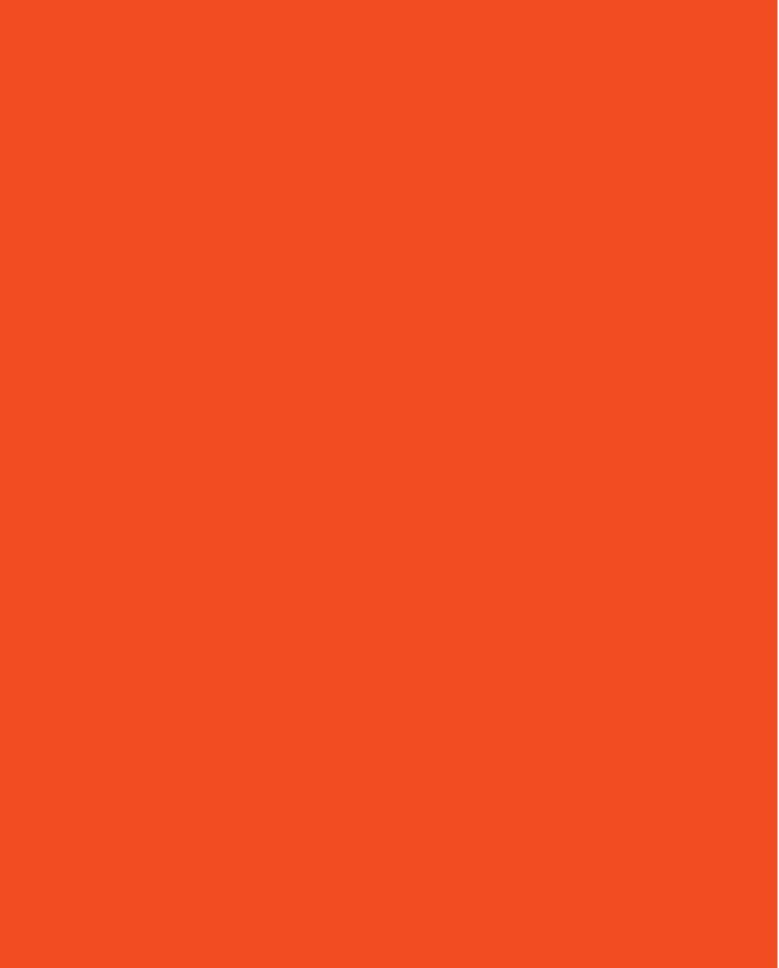
LAURIA, Adriana y LLAMBÍAS, Enrique, *Liliana Maresca* [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en http:// www.cvaa.com. ar/02dossiers/maresca/03\_maresca\_00. php, consultado el 28/07/2016.

MARESCA, Liliana y MIRANDA, Adriana, *Frenesi*, [archivo de video], Buenos Aires, *Página/12*, 1994.

USUBIAGA, Viviana, *Imágenes* inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina, Buenos Aires, Edhasa, 2012.



# **ENGLISH TEXTS**



#### Introduction

by Victoria Noorthoorn

I first came into contact with Liliana Maresca's work through Graciela Hasper, when she was engaged in the research for the volume Liliana Maresca. Documentos [Liliana Maresca. Documents], published by the Centro Cultural Ricardo Rojas in 2006. I then approached the Liliana Maresca Archive and met the artist's only daughter, Almendra Vilela, for whom I felt immediate respect for her. Today, after many years, she and a host of artists and colleagues, has made possible the two major projects on Maresca's work undertaken with great enthusiasm by the team at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. At the time—ten years ago now—I realized the urgent need to hold a retrospective, bringing to light Maresca's importance for the Argentine scene. The task began with the exhibition, Transmutaciones [Transmutations], curated by Adriana Lauría for the Centro Cultural Recoleta in 2009, who recaptured the figure of Maresca and brought it back to the lips of a generation who had never known her. Using this show as a precedent, the Museum's team mapped out a course of research: we felt it was essential to study both her material production and the output that went beyond the object. Above all, we were interested in searching for previously unpublished documentary material. We also focused on recapturing the figure of the artist at the social level, bringing out her role as a catalyst for the art and culture scene in the years after Argentina's military dictatorship. We also felt it was time to bring Maresca's work to the attention of the world, and we are determined to mark her importance in the history of art at international level.

In a country experiencing tensions at every step in its history, Maresca's work garners particular significance. For, while she experimentally explored the meaning of the image, creation, and the artistic object, Maresca developed an interest in discourse, eloquence, and the situation of enunciation. The work was just as important as the social and discursive situation of the artist conveying a state of the world and a vision of the future. Maresca's awareness of the artist's place in society gave her a fundamental relevance that had a

huge impact on her own artistic community, which, in the mid-1980s, was experimenting with new ways of saying and creating art and community.

Today, when the social role of the artist has been so devalued nationally and internationally, it is of singular importance for the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires to draw attention to a watershed figure in the history of Argentine art, whose practices still directly challenge our society in an œuvre that is at once sincere and unashamedly provocative and defiant.

Through the researches of Javier Villa and Laura Hakel, the Museum also sets out to recapture the full scope of an artist who believed in the power of art to change the world. Mobilized by the need for social reconstruction after the return to democracy, Maresca created communities while attempting to move the public who experienced her works, which served as spaces of catharsis and catalysts in and of the vibrant art scene that was Argentina in the 1980s and 1990s.

Finally, the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires will be staging a significant homage to Maresca in 2017, when a major retrospective of her work will mark the opening of the expanded new historical gallery, on the ground floor of the Museum, incorporating the site previously occupied by the Museo de Cine, at the intersection of Avenida San Juan and Calle Defensa.

#### Acknowledgments

In the Buenos Aires City Government, I am especially grateful to Head of Government Horacio Rodríguez Larreta, Chief of the Cabinet of Ministers Felipe Miguel, and Minister of Culture Ángel Mahler for their support. I extend these thanks also to Undersecretary for Cultural Heritage Viviana Cantoni, Director General of Heritage, Museums, and Historic Center Guillermo Alonso, and Technical, Administrative, and Legal Director General of the Ministry of Culture Alejandro Capato, and all their teams.

This book has been made possible through the support of the City of Buenos Aires Cultural Promotion Council, which in 2014 was made up of Juan Chiesa, María Anahí Cordero, Carlos Ernesto Gutiérrez, Astrid Obonaga, Carlos Ángel Porroni, Celso Alberto Silvestrini, and its then president, Juan Manuel Beati. I wish to thank them for their faith in the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

at this crucial stage of its growth and development. I would also like to thank the Cultural Promotion Council, currently composed of Patricio Binaghi, María Anahí Cordero, Josefina Delgado, Astrid Obonaga, Celso Alberto Silvestrini and their current President, Carlos Ángel Porroni, and Laura Pollet, Vice-Director, for maintaining their support for the Museum in this moment in which it is becoming a hallmark museum in the international scene.

I would like to express our deepest appreciation to the Banco Supervielle, a strategic ally of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires that has worked so closely with the management of the Museum. Special thanks go to Emmanuelle and Patricio Supervielle, and to Atilio Dell'Oro Maini, for their enthusiastic reception of the Museum's ideas. I also extend our thanks to the Museum's Friends Association and its Board of Directors, who show unswerving commitment for our daily proposals for projects to make the Museum an institution of excellence in the twenty-first century, and to our sponsors Alba Artística, Arte al Día, Axion Energy, Banco Galicia, Banco Hipotecario, Boldt S.A., Caja de Valores S.A., Citröen, Durlock, Fibertel, Fundación Andreani, Interieur Forma Knoll, Laboratorios Bago Argentina, Ledesma S.A.A.I., and Plavicon, who have accompanied us every step of the way and have actively contributed to building up the project.

At the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, I am especially grateful to the Museum's Senior Curator Javier Villa and to its Assistant Curator Laura Hakel, for their exhaustive curatorial work and research, whence arise the contents of this book. I thank them for their unerring commitment in overcoming all the challenges posed by as provocative an œuvre as Liliana Maresca's and for negotiating them with composure, conviction, and immense dedication. Another crucial contribution to this publication was made by María Gainza, who revised her major essay on Maresca in Hasper's 2006 volume for inclusion in this new publication. There were also many significant contributions from the artists Ezequiel Furgiuele, Marcos López, and Adriana Miranda, who provided material from their personal archives and shared memories of their time working with Liliana Maresca. I also wish to thank Lucrecia Rojas, Elba Bairon, Patricia Borgarini, María Herminda,

Graciela Paola, Marcelo Pombo, and Marta Soriano for the generosity of their testimonies, which have been so fundamental to this research. Special thanks also go to the photographer Adrián Rocha Novoa, the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, the Museo Nacional de Bellas Artes, and the Museo Castagnino+macro, and to Liliana Kuropatwa, for the loan of images from her archives.

On the technical side, I would like to thank the Museum's Editor-in-Chief Gabriela Comte and its Editorial Coordinator Fernando Montes Vera. Thanks also to Julia Benseñor and Ian Barnett for their impeccable work of proofreading and translating respectively, and to Cecilia Szalkowicz and Gaston Pérsico for the refinement of their graphic design, which serves as a fitting tribute to Maresca and her work.

Lastly, for Almendra Vilela, I have only words of the deepest gratitude for her faith in the teams of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires to carry this important project on her mother's work through to its successful conclusion. We thank her for her trust, her dedication, and her unwavering willingness to compare her knowledge with the documentary sources and materials we presented her with along the way. Working with Almendra has been a true pleasure and a great honor for this Museum. We can only hope that this book will be one more step on the long road to understanding the true scale and significance of an œuvre fundamental to the art of Argentina and of the world.

## Form = determination Liliana Maresca 1982-1994

by Javier Villa

In the last years of her life, Liliana Maresca drew little faces, indefatigably, one after the other. She built a pantheon of faces that, while some may have been portraits, in the main share a degree of schematized anonymity. Generic, yet at the same time, individualized by the paper's edge, the color, the stroke, these faces' raison d'être is to be all together a crowd.

The Mascaritas [Little Masks] were born from something between tenacity and fragility; they well up around a disease that eats away at the body. These are drawings made with easily-obtained materials that are light and easily-handled by an exhausted organism, and executed in quick linear strokes and loud colors, faced with imminent blindness. They are the determination of an obstinate spirit that needs to keep creating until the last drop of energy is spent. They are also a kind of legacy in the face of death. But Maresca does not conceive them as a magnanimous work, the purpose of which is historical consecration. More important than the actual result of each drawing is what is distilled by the repeated action; the ritual of returning time and again to one of the most archaic and universal representations: that of the human face. In her hundred odd Mascaritas, Maresca symbolically reconstructs the community who accompanied her during her convalescence and throughout her career, and which she herself helped to build. But she also makes clear that the constant interpellation of an other, woven into a larger whole as a metaphor for a social body, is central to her practice on both an emotional, and a cultural and political terrain.

Bringing the *Mascaritas* together is a fascinating task: one inevitably comes across Maresca's intimate world. Many were found in several of the artist's notebooks and among her papers, surrounded by poems, confessions, or ideas. Others were given as gifts in her lifetime, offerings to the various friends in that community of hers. Some have five, others two, some none, but in order to find them one is forced to ask around and build up relationships with those who knew her and tell her story. As with most of her works, the *Mascaritas* are a gateway into the

artist's private and social world. Each supposedly generic face becomes a story of a personal relationship, and to approach them is to approach a world in needful communion. Consciously or unconsciously, Maresca created a work that keeps forging human relationships after her death, a work that keeps building community.

Liliana Maresca died in November 1994, a victim of AIDS. For over a decade, she was an artist who naturally became a center and amalgam for the 1980s and '90s visual art scenes. She was one of the most active builders of an artistic community that gathered a tribal, collaborative, and ritual momentum after the military dictatorship was over. As an artist, she was capable of capturing and broadcasting, like some powerful antenna, what was critical and profoundly fundamental in a given artistic and social context. She had the capacity for attracting and driving a community of artists from a variety of disciplines and with differing interests to involve themselves in collaborative projects, and showed extraordinary vision when it came to understanding what each could bring to the work. Without ever losing her own artistic identity, Maresca was capable of transforming her work to suit what the person standing beside her at a given time could bring to it. Or, whenever she needed something specific for her practice, she managed to approach the right person to accompany her on that path. Once involved in Maresca's ideas, every artist who participated in her environment belonged to a system that was larger than their own individualities.

#### A community of objects and humans

In an undated sketch for what may eventually have been the sculpture *E.T.A.* (1988), Maresca wrote: "Making or composing several people or things to the whole of which they are part. Form = determination." The artist makes no distinction between objects and humans; she shares the same search with both: to be part of a whole. So it is possible to reconsider the place Maresca constructs for herself in the scene and the community she fashions as part of her artistic work and thought, the people around her being units that fuse together to become part of that larger whole. The final form is the determination of change via such a union (or, at least, a union that could lend form to a metaphor for social reconstruction after

Argentina returned to democracy). The epicenter of the relationships Maresca struck up with other people and the partnerships she began to knit together was her house in San Telmo, where she lived with artists, writers, or musicians who rented rooms from her or were just calling by. 800 Estados Unidos was a meeting point for various different participants in an underground cultural scene that was beginning to celebrate, discuss, or assemble projects in the early 1980s. It was also the natural habitat of her first sculptures, such as *Torso*, *Mono y Esencia* [Monkey and Essence], or *No Camina* [It Don't Work], produced from 1982 on, one year before Argentina exited the bloodiest military dictatorship in its history.

These early objects were made from garbage the artist found in the streets; marginalized elements that no longer performed a specific function in the fabric of everyday life. They are vital and visceral works open to numerous readings, but one of the most obvious is the one referring to the violence of the recent past, a reading suggested by her own words:

Coming across encounter with trash was always something of a magical event. We'd trash around the whole time, not just any old crap but the stuff that was crying out for to us to take it associate it with an idea. It was a happy time, a time of great enthusiasm about our art. We were going to change the world. We were setting all that vitality against a society that produced dead people, repressed misshapen people. We lived in fear, you had to be brave to live and to show your work. And then that type of work, stained with red, with sex and torture, couldn't be moved to a conventional gallery. I'd climb the steps of this gallery or that gallery with photos of my works already knowing I wouldn't be accepted.<sup>3</sup>

The logic of convergence promoted by Maresca among people was replicated in a similar way in her early works. In the assemblage of a few bits of debris, the two abovementioned focal points already appeared as metaphors that would be central to her entire artistic practice: union and transformation. From the sum of rejected and excluded elements, a whole emerged and a change took place. But the transmutation of trash was not in general slowed by its new category as an art object: being a work of art was not the ultimate destiny Maresca had in mind

for those elements, merely a starting point. From her first pieces to some of her last projects, like Ouroboros (1991) or Imagen pública - Altas esferas [Public Image—High Spheres (1993), many of her creations formed part of a lifecycle. They were usually constructed through discussion or with others' help, and were exhibited or photographed in a physical or emotional relationship with the artist. They entered a ritual of transformation, either because one element fell off or broke and another was attached, or they became a new work in the context of a new show, or they became part of the scenery in a theater play; or else they were activated, manipulated, and modified by the public, or were put on one side and deteriorated with the passage of time. They were works that could hang on the wall, become a home altar, take part in ritual purification by fire, find their home on a shore of the Río de la Plata, or wind up back in the trash. They were never static, closed creations, but organisms that linked up and provoked actions and reactions in other objects or people. They partake in a larger universe and endure, mutate, or fall by the wayside.

Five of these early assemblages are known to have survived. The others are catalogued<sup>4</sup> as disappeared works, a label that might be reconsidered in Maresca's case. More than twenty years after her death, the journey of the works remains an essential part of the meaning of her practice. They have not been gathered together by a particular gallery or a particular collector. Many works are no longer extant, and the whereabouts or owners of many of them are unknown; some have withstood the passage of time in the possession of Maresca's friends or relatives; of others only records or fragments remain; some attract tensions over authorship or credits. Maresca's legacy is a way of working that involves adopting a stance toward art, toward life and other people, toward the context and the times. It is a body of work that challenged merely being a string of preserved forms; rather, it chose to live on as an attitude and a kind of energy, to radiate the artist's determination to change the world.

Maresca's vital way of working with her objects was already present in the photographic series she made with Marcos López in 1983, which not only foreshadowed the way the artist would interact with her works, but also a position regarding what an art object should be, and how

it might interact with and relate to a body (be it that of the artist, a creative community, or the public). According to López:

She was a big influence on my work, because through Lili I forged a relationship with artistic production; a way of interacting, of learning together, of anarchy, of relating to materials, to the act of discarding, to the physical and the visceral side of producing artworks, without any kind of relationship with the market. In those days, it was always useful to have a photographer on hand; I used to get asked to document works. At her house on Estados Unidos, in three or four sessions, we took a series of ten or twenty interesting photos: nudes of her in relation with her work, which in themselves have an artistic and documentary weight. That's what's interesting: when the artistic and the documentary occupy the same fuzzy area. But from the start, the intention was to create an artistic product.

I saw her work and thought: "How do I know if this is good or bad?" She created an attraction in me, her extreme freedom... it was like being an altar boy and seeing the Virgin Mary stark naked pouring a can of red synthetic enamel over a crucifix.<sup>5</sup>

Her photographs are not about the mechanization or objectification of the human body; quite the opposite, it is the objects that become active, like something organic and embedded in time. While some of the photographs could be linked to the idea of prosthesis in relation to a body under torture or discipline (as when she places objects in front of her naked body: for example, the female torso with a spring, both made of iron and stained with blood), the different roles played by a single piece were potentially many and varied. Maresca used to sit beside her objects as if they were another body occupying the same space; the two could enter into a relationship either of dialog or of indifference. She became intimate with them, protecting them maternally or embracing them in a loving relationship. The use Maresca made of her own body—which she even kept up during her illness—was that of a liberated body that always puts itself on the line. She gave herself to her objects, to other people, to history, or to politics, sometimes erotically, almost always critically, sometimes socially, others,

intimately; hers was never a restricted or disciplined body. Her objects aimed at the same thing: they were not static or autonomous; they liberated themselves in order to offer and transform themselves in relation to an other. They were form but also determination.

So, if the series raises a question—or a position—about what an art object should be, it also suggests an ideological declaration about the figure and function of the artist in relation to her work and society. Maresca was an artist who always used her body as a vital and passionate battering ram against her context. A year later, in 1984, she made another two photographic series, again with López. In one, she posed outside the Casa Rosada, dressed as a fancy lady, and outside the Museo Nacional de Bellas Artes, hiding her face behind two masks. If, in the previous year's photographs, she forged a link with her objects, in this second series, she did so with public institutions.

The idea was, undoubtedly, a certain transgression toward the institutional. She used to say: "I'm going to dress up like some elegant lady." And one winter day, she posed three meters from a grenadier outside the Casa Rosada. It wasn't easy to have done that after the dictatorship, symbolically it was daring to use the Casa Rosada and the grenadier in the background as a theatrical space, like saying: "Look, moron, you can't throw us out".6

In the portraits outside the museum, covering her face with a mask could be related to the idea of "careta," a word Maresca and the underground community constantly used to describe contexts or people who didn't share their spirit of freedom, authenticity, and chutzpah, but lived somewhere between hypocrisy and conformism. In these photos, Maresca posed holding a book, which might refer to knowledge or study while she was detaching and distancing herself from institutions.

In the third series, López portrays her in the Marconetti building. These photographs depict a more genuine Maresca, without masks or costumes. Here, between the lines, we can read the context of the Porteño underground around the San Telmo quarter, of which she and her house on Estados Unidos were focal points, alongside Cemento, Parakultural, Café Einstein, or the bar Bolivia, and many other places for gatherings and multidisciplinary production. The Marconetti building, at

1500 Avenida Paseo Colón, was occupied by artists and musicians at various times in the 1970s and '80s. In this particular case, the photographs capture the day Daniel Riga—a musician, graphic designer, and Liliana's partner at the time—first occupied a space inside the building, where Maresca found some pigeon's eggs, which would feature alongside herself as the protagonists of the series. Several meetings were later held in the Marconetti to plan *La Kermesse*, one of her grander productions of those years, marking the underground's entry into no less an institutional space than the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (today's Centro Cultural Recoleta).

These three series of photographs could be seen as the starting point of Maresca's artistic practice and already profile her relationship with three types of community she would embrace at various stages in her œuvre: the community she constructed with her objects; the one she promoted with the underground; and the one directed toward public and institutional spheres, both artistic and political. And, just as the social body changed, just as the art scene and its objects changed, so Maresca's body was ever-present and ever-changing.

### Underground rites, social rituals

The "Radical Spring" We all got in on it down this kinda tube, we believed, we believed, we said: "Well, this is Sex and Drugs and Rock'n'Roll and art." Basically art, and producing. The Grupo Haga used to produce events, it produced things out of context, out of place. If it was a gallery, a gallery; if it was the street, the street. Produce, produce, produce. This wonderful enthusiasm, 'cause we'd finally gotten the dictatorship off our back. So wherever we went, we were going to conquer the world [...] We were going to give back trust in art to the people: that it was wonderful, that art could change the world."

Another important collaboration set up by Maresca during those years was with Ezequiel Furgiuele. Together, they created the Grupo Haga which, aside from producing works by assembling garbage, put on exhibitions and participatory actions in artistic and extra-artistic spaces. At Adriana Indik's gallery in 1985, they carried out *Una bufanda para la ciudad* [A Scarf for the City], representing Maresca's powerful entrance onto the Buenos Aires art scene.

I said to Adriana: "If you want to sell watercolors by Lola Frexas, you'll rake it in all your life. But if you want to be part of the history of Argentine visual art, come in on this one." She asked us: "What have you got?" I had no idea about what I was saying! I replied: "Knitting a poncho for the City of Buenos Aires." And Lili looked at me as if to say: "You are totally out to lunch." And Adriana said to me: "But we haven't the time." And then, when she used the plural, I thought: "That's it." I looked at her and I said to her: "O.K., we'll make it a scarf."

We collected rags in Once. We made the warp, started joining the pieces together, one of us would work for a while, then the other, a friend would drop by and get tying. We hung it out the gallery window and ran it down to the street. We'd stop people and tell them to tie three knots and make three wishes. And the scarf progressed and progressed, it reached from Viamonte to Córdoba. We'd put on a soundtrack too. We discovered we'd both been to religious school and recorded ourselves singing the Tantum Ergo. It came out as this real distorted recording, you could hear it on Calle Florida when people were coming out of work. It all happened in the space of a day. When you call on people for something sacred, they get on it immediately.

The scarf didn't have a model in terms of its construction, it was real organic. It wasn't all neat and tidy, it felt like a living thing. I think, without realizing, that's what we were after. It was like a gauze protecting wounds, something to keep the homeless warm. More than a scarf, it was like this critter, not even a mammal, like this reptile.

There was no thinking ahead, but after we made it, we did a serious reading of what had happened, what we had or hadn't achieved; after that, more conceptual work started appearing. At first, it was basically about playing, getting even, and having fun.<sup>8</sup>

The scarf may have had a meaning to do with social healing and shelter, as Furgiuele claims, but could also be read as a metaphor about forging links; joining and building in tandem. It was like artistic vomit spewing from a commercial and private art space into the urban public space. Maresca wanted to reach people and wake them up, as she herself explained:

The Malvinas War. The end of the horror plays out. The pit opens, a little light comes in, democracy was a party, and we visual artists rushed to celebrate. As part of the festivities, I did A Scarf for the City. The Adriana Indik gallery. A textile that came out of the gallery window and tangled around a block of traffic lights, cables, and street signs, waking people from their usual dreamstate.9

Most of Maresca's projects aimed at a larger community that could be built up from a general audience: a broad perspective that longed for a new communion between art and society, a utopia she would uphold until the end of her life. From her first collaborative and participatory projects, the artist was already aspiring to stretch herself beyond the joint work taking place in the underground refuges and based on the shared need for free, frenzied, celebratory, visceral production in the post-dictatorship. All the projects she headed over that period were carried out in spaces that enabled her and others' practices to reach out to people beyond the bastion of the visual arts.

Una bufanda para la ciudad [A Scarf for the City] was the first in a series of projects that grew exponentially in terms of the community the artist chose to involve. In Lavarte [Laundromart], of the same year, Maresca and Furgiuele were joined by Martin Kovensky, Marcos López, and Alejandro Dardik in visual arts, and Claudia Char, Mario Mahler, Olga Nagy, and Los Hermanos Clavel in performance and music. In 1986's La Kermesse. El Paraíso de las bestias [The Bazaar: The Paradise of Beasts], the list grew even longer. Directed by Maresca and Daniel Riga, participants included Elba Bairon, Alberto Jaime, Ezequiel Furgiuele, Liliana Maresca, Daniel Riga, Marcia Schvartz, Luis Freisztav, Martín Kovensky, Diego Fontanet, Carlos Moreira, Laura Sivak, Gustavo Marrone, and Bebeto as visual artists; and Pablo Castagnola, Billy and Patricio Azulay, and Marcos López in photography; there was also a huge number of underground performances and theater plays, including actors and directors like Guillermo Angeleli, Batato Barea, Emeterio Cerro, Claudia Chart, Ricardo Hogge, Malher Symus, Olga Nagy, Fernando Noy, Gustavo Reig, Vivi Tellas, Helena Triteck, Daniela Troianovsky, and Omar Viola; Fontova and his nephews, San Pedro Telmo, Comida china, Memphis La Blusera, Claudia Pujo, Agrupación Parisi, Ruben Carrasco

and his group, Quinteto Flores, Todos tus muertos, La forma, and Noy tetra brick y su parafernalia a 60–60 provided live music; Alejandro Villena and Marcelo Franco exhibited video art, and there was a screening of *Stock du shock* by Carlos Trilnick, Jacqueline Lustib, and Alfredo Oliveri.

Lavarte was put on directly in a space outside of the artistic sphere; it was an exhibition that intervened a laundromat in the Montserrat quarter of Buenos Aires. The guest to break into a daily ritual and displace the user from the premises was even clearer than in the previous project. "Recovering the capacity for wonder" and "banishing the fear of pleasure," Furgiuele described in an article in Clarín newspaper. 11 Objects by the different artists hung everywhere, performers came out of the washing machines, live music pounded out in a soap-scented environment. The exhibition was pulled by the laundromat's owners and lasted just one day. Unlike the scarf, which was a collaboration between Maresca and Furgiuele, with the participation of random passers-by, here the artists exhibited their work as individuals and activities in close contact within the same space were shared with a captive audience. It was the sum of events, including the laundering of clothes, that became communal. Directed by Maresca's restless productive power, each of these projects had a unique stamp in the way they thought about the public, authorship, and the group work system.

If the ritual of healing, rebuilding ties, and awakening proposed by *Una bufanda para la ciudad* left the art gallery for the urban space, and the ritual of making an ordinary activity extraordinary sought by Lavarte took place directly in a laundry, La Kermesse was a festive ritual with a popular, local frame of reference that reintroduced itself into the artistic space. In this case, this was an institutional space, the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, in those days considered by Maresca elitist, given the neighborhood it was located in, and the type of events and exhibitions held there. Decked out to recapture and develop the spirit of traditional neighborhood fairs, and propose a ludic space for gathering and participating, the project was, in reality, a full-blown underground landing in an institution with a degree of visibility in the media and high visitor numbers, in a culturally idiosyncratic part of the city. Reports at the

time recorded the participation of approximately 200 artists from a variety of disciplines and some 10,000 visitors over the ten days the experience lasted. With an esthetic bordering on the popular, the absurd, or even the abject, various visual artists banded together to assemble the various attractions. For example, Maresca and Furgiuele were responsible for La rueda de la fortuna [The Wheel of Fortune], Máquina Invertatriche [Invertatriche Machine] and Mazinger Z; Maresca and Bairon for Tiro al blanco [Target Practice] and La reina de los bagres [The Catfish Queen], and all three artists for Zoo.<sup>12</sup> A typescript presenting the project advertised the following further attractions: the Game of the Toad, several pinballs, the greasy pole, the stand of Aphrodite, the long swing, the tunnel of love, the ghost train, and Target Practice. However, it was the performative component that proved most provocative over the course of the event, only a tiny percentage of which can be recaptured from press articles:

The first view of the interior couldn't be crazier: punks, metalheads, fancy ladies, very well-dressed young girls and others barely dressed at all mixing with curious onlookers trying to escape from a gigantic dummy that ran at people masturbating. Another character, swathed in a black raincoat and holding a cross, let off rockets while doing a robot walk. There was also the exhibitionist who, his face painted like a clown's, didn't miss a chance to flaunt his checkered pink underpants to all and sundry.<sup>13</sup>

Right there, in the middle of Recoleta, inside an old chapel. With naked transvestites and the whole paracultural paraphernalia of the '80s [...]. Up there, on the stage, on the stairs, three swarthy types and a blond slap the congas like they were sending a message across the jungle. On one of the walls hang a picture with the inscription [JOY!!] in Rococo lettering and a wonderful photo of Mirtha Legrand and the pianist Bruno Gelber smiling like they were in an Odol toothpast ad. The master of ceremonies, Fernando de la Torre, announces that Batato Barea is starting his "Poetry Reading," and Batato appears on the stage of this old chapel that's been converted into a cultural center, dressed as a fat lady called Suspiro Toledo del Congo Belga and launches into lyrics by Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Néstor Perlongher, José Hernandez, and Ruben Dario [...] Noy

appears, this transvestite nearly two meters tall and long, fine nose. She sings like Nina Hagen without getting anywhere near the German former soprano's register. She lets out unpleasant moans [...] calls her friend, another slim transvestite, with magnificent shoulder-length hair, waxed from tip to toe, who performs this decadent, abhorrent, beautiful striptease without any explanation why. The last song is destroyed by "some killjoy" appointed as a sound engineer by the Town Hall, who ended his shift at 11 p.m. With the accuracy of a Swiss watch, the bearded one cut the sound and copped the full force of the vociferous verbal abuse from Noy and the rest of the assemblage.<sup>14</sup>

The experience not only introduced the general public to the '80s underground cultural scene, but posited a contemporary stance toward its context. "This space is about a totemic feast trying to recapture the joy of putting the body in democracy,"15 explained Gustavo Canaveri, coordinator of La Kermesse. To this must be added Maresca's constant striving to rethink the categories and functions of the art object, and of the artist in society, a quest already mentioned in relation to her photographic series with Marcos López. In the first place, she called experiences like Lavarte and La Kermesse "Multimedia in Art," a nominal invention of her own, whose aim is to "break with the myth of the artist's individuality" and propose a "collective work with extensive interaction between the different areas of art."16 At the same time, she was trying to redefine or blur the traditional category of sculpture:

We want to demystify this whole history of sculpture only being for hanging in a gallery and nothing happening around it. We wanted the work to be endowed with movement and the public to be part of everything.<sup>17</sup>

This is a simple sculpture experience to which we've added movement through the actor and have invented a whole world around it. It's a way of demystifying these solemn gallery figures that the spectator can never get close to. Here people play with the sculpture, touch it, reinvent it. 18

[...] but, on the other hand, we do have trash, waste materials, and minimal scope to transform them into something else that shows reality. Because when the art steps out of its

context, it stops making the real apparent and, therefore, stops performing the function of modifying it.<sup>19</sup>

Over these first four years of production, which include the objects made with assembled garbage, the series of photographs with López, and collaborative projects in widely differing spaces, Maresca sets out several bases of her practice very precisely: her objects are vital, they move, transform, and, activated by different subjects, take part in rituals; every object or person is part of something larger; artistic categories, techniques, or disciplines are constantly blurred and interpenetrated; the materials, the contents, the spaces selected, and the collective work methodologies stand in close relation to reality and the social; a general mass audience—not necessarily specialized—is the center and target of her ideas.

### 1989

In 1987, Maresca was diagnosed as being HIV positive. From a frantic "make, make, make"<sup>20</sup> between 1982 and 1986, her production shifted gear. Over the next two years, she would make few appearances on the art scene. One of these was her contribution to the group exhibition, *Mitominas 2. Los mitos de la sangre* [Mythomines 2: The Myths of the Blood], at the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, in 1988: a crucified *santería* Christ, whose body is connected by a transparent hose to a blood transfusion bag hanging from the cross.

The year 1989 was a blow. On top of the HIV diagnoses in the Porteño underground community toward the end of the decade came hyperinflation, the premature departure of Ricardo Alfonsín from the Presidency, and the rise to power of Carlos Menem. The latter marked the start of a decade of neoliberalism that would, among other things, grant pardons to various members of the military imprisoned over the dictatorship, plunge the country into corruption, and deliver the management of the economy and state resources into the hands of the corporate sectors and international organizations. Many saw it as an end of the party, others as a punishment for excess. And while Maresca's production slowed over the two preceding years, when she did return to a steadier, more vigorous output toward 1989, it was more poignant than ever.

In 1987 and 1988, the artist rented a house in Tigre with her friend Marcia Schvartz.<sup>21</sup> She also learned how to work metal. These two events influenced the material turn<sup>22</sup> her work would take, starting with two major projects in 1989: *No todo lo que brilla es oro* [All That Glitters Is Not Gold] and *La Cochambre. Lo que el viento se llevó* [Bric-à-Brac: Gone with the Wind]. While both projects were grounded in apparently contradictory esthetic conceptions, together they marked a shift in her work toward a more uncluttered, synthetic search, as against the viscerality of her previous work, a search that was also more precise and direct in referencing a material and symbolic violence.

It was not only the transformation of the sociopolitical arena and the art scene that influenced this turn;<sup>23</sup> the artist herself underwent a series of changes, according to her friend María Bernarda Hermida:

She began to change a lot when she decided to remove all her sculptures and paint the house white. And she began to study metal. We started studying metal together. It was shortly after I arrived that she embarked on all that change. So we shared all that: transforming the house, doing meditation, reading about Jung, discussing alchemy, going for walks, nature, Tigre.<sup>24</sup>

No todo lo que brilla es oro was an exhibition of a series of medium-format sculptures in a commercial gallery. Maresca here began by devising a system of symbols, which marked a change in the way she approached her work. From the ludic and participatory processes of previous years, she blazed a trail to a territory bound up with interpretation.

No todo lo que brilla es oro (caja chica) [All That Glitters Is Not Gold (Small Box)] and No todo lo que brilla es oro (caja grande) [All That Glitters Is Not Gold (Large Box)] are two similar works in the series. They are wooden boxes—one square, one rectangular—containing articles cast in bronze: a sphere, several squares with holes to insert the sphere, and several variations on quadrangular prisms (one prism alone, or two, three, and even four fused into a single figure). When the boxes are opened, these articles can be displayed and ordered in infinite

combinations. The idea of units forming part of a larger whole is kept, as is the movement of the sculpture when activated by a subject, its ability to change and create new relationships within a community of elements. What is new in this new project is not just the work with noble materials and more traditional techniques, but the development of archetypal images, like the figures of the sphere and the cube, symbols of the celestial and the earthly, and the use of gold as a color, 25 a complex symbol that covers anything from the transcendental to money.

E.T.A., mentioned above, and E.T. both arose from the tree branches Maresca collected in Tigre. They were found jetsam, but not garbage; organic objects that once possessed life, and were dragged along and worn down by the river before being salvaged by the artist. Maresca produced bronze mounts for the end of each ramification, which sat in squares or circles, tailored to accommodate the branches and also made of bronze. In an outline for E.T.A., Maresca described the square as the earth, the circle as the sky, and the knot of the branch as the bridge between the two. E.T. and E.T.A. are male and female, heaven and earth, bronze and wood. They are images representing duality and union, as in El sol y la luna [The Sun and the Moon], where the star and the asteroid are united by the outstretched arms of an anthropomorphic figure. In Espadas [Swords], El atravesado [The Pierced One], and La envidia [The Envy], this duality contained a greater tension and violence, due either to the equilibrium of the forms or to the kind of contact they made, or the degree of separation/penetration of wood and bronze. Perro ajusticiado [Executed Dog] was the actual head of a dead dog inside a gold-lined strongbox; the animal was bearing its fangs and had a piece of honeycomb in its mouth. All the works were elegant, well-finished, and made with noble materials; however, the fascination they generate could stem from a complex drift from metaphysics to worldly violence.

In July 1989, Maresca chose *La Cochambre. Lo que el viento se llevó* to open the exhibition program of the Centro Cultural Ricardo Rojas's gallery, directed by Jorge Gumier Maier, later to become the paradigmatic space for the '90s generation of artists. The project was also based on objects the artist found in Tigre, materials that had suffered the passage of time and erosion. However, these objects acted on the deterioration and decadence of an

Argentina at once historical and present. They are skeletons of chairs, tables, and parasols displaced to the exhibition space, without intervention from the artist and ordered according to their functions.

I found these chairs in a country club in Tigre, El Galeón de Oro, built in the '60s with a whole mixture of prog modernism and kitsch, Liliana Maresca related in a letter. The place had taken over by the dictatorship but had been neglected and plundered... like many other things, these chairs were neglected and got wet, flooded, they'd reached the point of decomposition. When I saw them they made me feel this universal deterioration, this solitude in the company of others, this staring-at-myself in a mirror and seeing nothing more than my face...<sup>26</sup>

As if heralding a chilling power of anticipation, just days away from Menem's assumption of the presidency and surrounded by the images of desolation and ruins offered up by Maresca, Batato Barea broke into the opening and handed out copies of the encyclopedia *Lo sé todo* (I Know Everything) to the public. Those who received it read out some excerpts, and when they finished, Barea recited Alejandro Urdapilleta's poem, *Sombra de conchas* [Cunt Shadow]. Thus, an image of devastation, an old school encyclopedia, and a provocative, rather cynical poem on sexual policies and Argentine identity crossed paths. It felt like a short-lived search for meaning in the face of political, social, and cultural change. Four years later, Maresca would summarize the moment as follows:

The party ended pretty soon with the limits of due obedience, the IMF, and the arrogance of the military against a weak Alfonsín.

[...]

Gone with the wind. A powerless democracy. The advancing hunger and an army of cartoneros stealing the waste of waste from Manliba.<sup>27</sup>

No todo lo que brilla es oro and La cochambre. Lo que el viento se llevó pose two new concerns of Maresca's in terms of audience and access to her work: on the one hand, how to work with universal symbols arising from archetypal images (e.g. the square, the circle, or the

color gold) that enter the perception directly and deeply as part of the collective unconscious; on the other hand, how to tackle the historical moment, or in other words, how to approach the sociopolitical context of the day incisively and directly. The two paths soon crossed in *Recolecta*, of 1990, in which the artist raises the possibility of developing a contemporary symbol from nothing less than the marriage of universal symbols and a practice that addressed the contingent: reality itself, in other words.

Especially in Barrio Norte I saw people scavenging cardboard. Then I thought it was symbolic of a country that couldn't produce, that couldn't generate wealth, that had been totally sold out, with hands folded, to other people that had nothing to do with them, to someone that came and sucked our blood, so that was the symbol then: the cartonero's cart stood as the symbol of our country. I got in touch with someone producing that, producing it in the Warnes, I went there, they lent me a cart, the guy understood me [...] then, on top of everything, Peronism went and blew the place sky high. I mean, enough giving to the people already! I reckon that bomb they put in the Warnes meant like we aren't giving another goddamn thing. We want to sell the lot. So, for me, it was like this national symbol [...] So that's what I worked with then. And an idealization of that even, which was why I turned them into gold and silver.28

Maresca exhibited in the Centro Cultural Recoleta the actual cart she rented from a *cartonero*, a second cart in the same scale but painted white with a spraygun, and two small carts made of bronze and silver and mounted on pedestals. The triad can be thought of as three waystages in the process of mimesis: the real, its representation, and the ideal; but also as a waystage on the road from the real to the form (in the white cart's absence of color) before finally constituting a symbol. This symbol is produced by incorporating universal elements, like the golden cart in relation to the sun, spiritual transcendence, and alchemy, but also to its more worldly metaphors, like wealth, power, and capitalism.

As Adriana Miranda, who documented some of Maresca's last projects, has explained:

From the very start of the 1990s, Maresca was creating works couched in Jungian terms, whom she had started reading in 1988 at the instigation of Victor Grippo. In Recolecta, the cart was taken out of its local world to become a symbol of something that tried to go much further: the garbage of capitalism, that swallows everything, that transforms everything, that sells everything. Through symbolic language, Maresca managed to get her ideas across to the widest audience possible... she used to say: "I want to give something to people... I like the Recoleta Cultural Center because thousands of people pass through."

*In the triad in Recolecta, the result is a symbol, namely, the* number three. In geometry or physics, to obtain a sign from an element (the actual cart), you first change it into a form (the white cart), and from that form you construct a sign (the bronze and silver carts), which is, in this case, a symbol. According to Carl Jung's theory of the collective unconscious, the triad and gold are archetypes, the highest values. These are not inherited representations but inherited possibilities of representations. The archetypes are found in our minds, in the collective unconscious... In the words of Jung: "A true symbol appears only when there is a need to express what thought cannot think or what is only divined or felt." [...] As Maresca so often said to me: "understanding nothing and understanding everything at the same time." The artist, like the spectator, surrenders to these eternal images that attract and fascinate. The sphere and the cube, recurrent in Maresca's work, in conjunction with the triad, geometric figures, colors, archetypal myths, are the ideal vehicle for disseminating and spreading her ideas. Wrote Maresca: "The truth is the work and in the knot lies the implosion of destiny inside and outside of time."29

Starting with an abstract hypothesis, the creation of a symbol that references a sociopolitical juncture at a given moment in time may allow the perception of that reality in greater depth. Once the representation or the symbol of what is happening has been produced, it is possible to see what we are faced with and to incorporate it.<sup>30</sup> The evidence of the reality presented by Maresca no longer lay in artistically intervening the material existence of garbage as in previous years, but in forging a symbol of if. The *cartonero*'s cart was still the same *cartonero*'s cart, and she exhibited it as such. The garbage did not transmute

into gold; just the opposite: by ushering its passage to a symbol, Maresca made it appear in all its power. Scrap was no longer transformed into art; rather, the tools of art transformed scrap into a symbol of capitalist violence; trash that was no longer an artwork but food or sustenance. As Fabián Lebenglik explains in his foreword to the show, it was a culmination of realism, not because it closed it, but because, through the symbol, it managed to exhibit the full spectrum of reality.

This could be one of the reasons why Maresca began to blend the universal, transcendent, and eternal with the contingent, ephemeral, and cyclical. It is the power lent by dichotomies, like the color gold between the transcendence and violence of capitalism, or the sphere and the square between heaven and the spiritual, and earth and the worldly. Universal symbols are units of discernment: codes common to everyone, that offer a direct perception of things. They are an analytical and emotional tool, not just for the critic but—especially—for the spectator: they offer a new scale and a new parameter for understanding something as complex as reality. It is a matter of dressing the contingent as transcendent through the use of those universal archetypes, and so usher people in, so that, once inside, her art can, as she used to like to say, "pester, pester, pester."31

Maresca not only embarks on a practical elaboration of contemporary symbols, but a whole theory. And in her next projects, violence would be both the scalpel and the raw material she would use to crystallize her forms: the origin and the destination of her symbols.

# **Expanding violence**

On a carpet alluding to the Persian, Maresca stacked six zinc casings used to hold coffins on their way into the crematorium. Behind them, a flame from a kerosene lamp flickered dimly. The Situation Room in the Centro Cultural Recoleta, <sup>32</sup> where the work was installed, was decorated entirely in gold; from the ceiling, a red gelatin light filled the space with color. *Wotan - Vulcano* [Wodin—Vulcan] (1991) once again amalgamated elements relating to transcendence and archetypal myth with the political situation of the day. Wodin is the Nordic god of war and death, while Vulcan is the god of fire in Roman mythology. The exhibition was a synthetic gesture, but expanded from a personal anecdote to a local and international

political problem, from a spiritual reference about purification by fire to an unexpected and worldly ritual: the artist had to clean the casings with bleach and fire in the Centre's courtyard because the Chacarita Cemetery crematorium lent them to her with pieces of shroud still attached, which invaded the Cultural Center with the stench of the dead. Death, the idea of transmutation with fire, the color gold as a symbol of eternity, death, the wars in the Persian Gulf, the kerosene lamp's allusion to oil, oil in relation to gold and capitalism.

[...] an aunt was dying, she'd been in hospital with cancer for three years. I used to go and see her every week, like some Saint Teresita, and give her therapeutic support, pamper her, massage her... And then she died. In the middle of everything, the Gulf War broke out; so this terrible Thanatos thing flared up in me. The dead, the dead, the dead, I kept seeing the dead. When they buried my aunt, we went to a garden cemetery and I spotted this series of big old boxes lying there in the open, zinc casings, unoccupied. And I said: "This is an installation, I set it up in a gallery, and it's wonderful." Later I added the Persian carpet because it interacted with the casualties in the Gulf. In other words, that's why it was there. It was there because of the death, but it was there because of the political moment too, when privatization was getting under way, when the death of our economy was getting under way, when the handover of an entire country was getting under way, and that affects me. I don't want that kind of privatized model for our country. I reckon, if there's something that's ours, it should be for us.

It was death, they were all our dead, all our disappeared, and I felt like that was what I had to produce. And the most dreadful thing was the stench of the dead: it was more overpowering than the image and was what bothered people most, and then it also coincided with a show next door, which Grosso<sup>33</sup> and all the government officials had been invited to, and where they had things to eat, where there was caviar and stuff. [...] And it was real heavy to go eat caviar and come across this terrible stench of the dead, and to cap it all, the title of the show was "The Privatization of Public Spaces." The way I saw it, it was the death of Argentina, the death of ideology, the death of everything: it was so clear, and there's me next door with all that gear, like I'm showing Grosso..., telling him you're killing us.

The stench of the dead is a terrible thing; no one can stand it, because it's ancestral the smell of dead is, it's more overpowering than the image of the coffin.<sup>34</sup>

Although in this work—and in her production in general—Maresca thinks clearly about the social reality, she made no reference to AIDS, a disease that was fast killing a large number of her contemporaries at the time. It is, nevertheless, one possible reading of many within her practice, given the polysemy usually presented by her works and the constant crossover it stimulates between spiritual transcendance and the crudest violence. Several people from her milieu read it from that angle, as she herself related in an interview with Gisela Rota for *Cerdos & Peces* magazine:

I had to spend a week cleaning them with ten liters of bleach. Stuck inside them with boots and gloves, picking off the bits of shroud. That was actually a real interesting experience, 'cause until then I'd taken it half as a joke, half seriously. But having to get myself so deep into death, I can tell you I felt it... it rained later, and I had to wait for them to dry, until I set fire to them with kerosene and opened the show.

[...] My friends particularly hated me. Because why oh why did I have to insist on that subject that comes to everyone but they prefer to ignore?... I believe that my mission in life is disturbing. Making things that give people a kick in the balls.<sup>35</sup>

Her next project, *Ouroboros* (1991), this parallel work between a universal or archetypal symbol and reality, which Maresca would devote herself to in those years, added a fresh chapter. On the one hand, the figure of the ouroboros itself—the serpent eating its own tail—was an archetypal image that presented dualities: it was at once the eternal cycle of things and the futility of effort. To alchemists, it was also a symbol of the union between the material and the spiritual in an eternal cycle of destruction and fresh creation. It united the conscious and the unconscious. In the leaflet prefacing the project, Maresca quoted Aldo Pellegrini to explain her interest in the tension between theoretical or metaphysical thought and concrete action on reality:

The creation of the world is futile and that futility is revealed in the corrosive nature (sulfuric acid) of reality. To burning, destructive reality the poet opposes an original universe, hollow and deserted [...] The metaphysical idea of empty existence as against dangerous, burning life.<sup>36</sup>

Ouroboros was an object approximately 27m2 wide, installed in the roofed courtyard of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires. A snake eating its own tail, whose foldout structure of pipes and metal was covered with pages torn from books. The books came from Maresca's own library and from the same house of study where the project was exhibited and which the artist invited to take part: "It isn't sculpture, it's object; it's ephemeral, it isn't beautiful; it calls for and requires the collaboration of students and lecturers in the Faculty to turn the pages of the books they most love and hate into the scales of the Ouroboros."

[...] I related it to the glut of theories, the stasis of theories... they were all the books I had at home, that I'd accumulated from the age of 16, from when I started to read, plus other study materials from the Faculty.

There were a lot of students who felt uncomfortable, because I'd used everyone from Sartre, Plato [...] I tore them, which was a tremendous pleasure and a recovery of the books themselves besides, because there were things that struck me as wonderful at the moment I was tearing them and gluing them on. And the idea was to hold this big burning, of this critter that was alive, that was absolutely sensitive, a sensitive animal that slowly deteriorated with the passage of time... It's a show that lasted three months, was outdoors. and it rained and the water fell on it, and it was deteriorating and the scales fell off and people wrote stuff on the pages of the book. There were people that stole bits of books, in other words, it triggered a variety of things among the people in the Faculty, especially the students and the lecturers... well... they talked about theories, as lecturers usually do. And, finally, that was left in the big burning... where it gradually evaporated... this poor wonderful wonderful little mite, this snake eating its tail eventually evaporated in fire, smoke, and ash. I felt it was important that at some stage of your life, you have to make a cut and move from theory to practice and the glut of that theory, the

banalization of the theory. Because definitely, we talk about stuff, we talk about stuff, but the reality escapes us every time, and this was a way of making all that visible.<sup>37</sup>

If *Wotan - Vulcano* evoked fire in relation to cremation and to the cleaning of the casings as rituals of purification or cleansing, burning in *Ouroboros* was a private ritual with polemical overtones. It may refer to a shift from theory to action through a transformation rite of the organic snake, but it nonetheless calls to mind book burning as a violent event where censorship and knowledge sharing are concerned. These two productions, addressing local and international political violence, on the one hand, and the violence of academic knowledge, on the other, were joined the same year by *El Dorado*, a project dealing with the historical violence surrounding the conquest of the American continent.

A red truncated pyramid, whose form references an ingot, functions as a pedestal for a golden sphere and cube (again, the symbols of heaven and earth). A rectangular carpet links these items with a colonial-style throne. To one side, on an office desk, a computer and a printer steadily print out a mathematical equation: an attempt to calculate the ratio of aboriginal blood shed (represented by the red ingot) and the kilos of gold usurped by the Spaniards (represented by the sphere and the cube). As Maresca explained in an outline for the installation, "Gold is the god of men that produces dead men."

El Dorado featured in the group exhibition, La Conquista [The Conquista], which opened in late 1991, a project promoted by Maresca, Elba Bairon, and Marcia Schvartz linked to the forthcoming year's "celebrations" for the Quincentenary of the arrival of the Spanish in the Americas. According to Maresca, it was yet another excuse to reassemble the Buenos Aires art scene. 38

La Conquista was a far cry from the rampant collective tsunami that unified authorships, esthetics, and ideological positions in La Kermesse. For all that it kept a similar label, being presented to the press as a "multimedia spectacle," and encompassed practices such as painting, sculpture, installation, photography, video, theater, dance, and music, each artist exhibited their works individually. It was, therefore, a classic group exhibition with a unifying thematic thread, not respected in every case. Times had changed: the underground party storming a highly visible

space no longer made any sense; what did was the attempt to unify efforts in an increasingly individualistic scene.<sup>39</sup> La Conquista mixed visual artists from the '80s and '90s, and even earlier, but, with no joint production or shared artistic sensibility, spirit, or position, the exhibition ended up being merely a collection of forty active artists from different generations coexisting in Buenos Aires in 1991. The most interesting document to have survived from that experience is a photographic and video session by Marcos López, RES, and Miranda of a small group of artists participating in the exhibition—probably those closest to Maresca—dressed as aboriginals or conquering and evangelizing Spaniards. Maresca, in a nun's costume, is accompanied by friends like Bairon, Schvartz, or El Búlgaro, whom she had already been working with in the '80s; others like Jorge Gumier Maier and Marcelo Pombo, who, though producing since the '80s, were more closely associated with the '90s; and historic figures like Juan Pablo Renzi.

Fifteen years later, Jorge Gumier Maier described the photo shoot as follows:

You all saw the pictures of La Conquista: we were all there dressed up as whatever, only Liliana could organize people so different and varied, who otherwise would never have got together; I mean, people who wouldn't even say hello under normal circumstances, Liliana was the only reason we were all there together; she had the ability to connect with the richest, the most individual and personal side of the other person, not to subordinate it to a project: La Conquista wasn't about us all getting under this dogmatic shell that was Maresca's idea; quite the opposite: what she did was to encourage individualities, so much so that several of the works made no reference to the Conquest of America whatsoever.<sup>40</sup>

### Public image, private offering

If a problem or conflict in relation to reality is to be represented, there is first a need to perceive what it is that is being represented, an action must then take place relating to what is perceived, and this action has ultimately to be communicated. *Recolecta* [Recollecting] can be read in terms of these three stages: the real cart is the perception of the *cartoneros*; the white cart is an action made on that reality; and the gold and silver carts a way

of communicating the problem through the development of a symbol. Violence occurs when any of these steps is blocked: the impossibility of perceiving, operating, or communicating reality. La cochambre. Lo que el viento se llevó [Bric-à-Brac: Gone with the Wind] could represent the problem of the perception of the sociopolitical situation looming in 1989: "When I saw them [the chairs] they made me feel this universal deterioration, this solitude in the company of others, this staring-at-myself in a mirror and seeing nothing more than my face..." Ouroboros, on the other hand, could refer to the problem of action on that situation: "Because we definitely talk about stuff, we talk about stuff, but the reality constantly runs away from us, and this was a way of highlighting that whole thing." Her last three projects, however, would tackle the problem of communication.

Espacio disponible [Space Available] (1992) was read both as enacting a certain self-awareness Maresca may have had regarding the imminence of her own death and the vacuum it would leave in the art scene, and as an approach to the problem of the market, be it the art market, private property, sales from privatizations, or capitalism in general. The work consisted of three posters, two on the walls of a small gallery, saying "ESPACIO DISPONIBLE" [SPACE AVAILABLE] and "DISPONIBLE 23-5457" [AVAILABLE 23-5457], and another free-standing A-sign, or sandwich board, in the center of the space, reading: "ESPACIO DISPONIBLE | APTO TODO DESTINO | LILIANA MARESCA | 23-5457 | DEL 3-12 AL 24-12-92" [SPACE AVAILABLE | SUITABLE FOR ANY PURPOSE | LILIANA MARESCA | 23-5457 | FROM 3-12 TO 24-12-92].

Another reading of the work could arise from Maresca's feelings over her immediately preceding project, *La Conquista*, where she sought to bring the art scene back together and which she had been unhappy about, pointing up the individualistic overtones that were beginning to be sensed in the air and the—to her mind—mediocre impact of the exhibition. After exhibiting in spaces for a mass audience, like the Centro Cultural Recoleta (*Recolecta*, *Wotan - Vulcano*, and *El Dorado*), or off the art circuit, like the Faculty of Philosophy and Letters (*Ouroboros*), which offered Maresca the numbers and variety of public she had always sought, *Espacio disponible* was held at the Casal de Catalunya, in those days a gallery

aimed specifically at the small artistic community. What is available could, then, have been exactly what the posters said: the exhibition space, in other words, Maresca's way of challenging the scene at the time over the possibility of a vacuum, due either to the end of the collective and collaborative spirit of bygone days, the ties art had begun to seek with the market, or the feeling that art was divorced from reality right in the middle of a neoliberal decade. As the posters stated, the space available was also Maresca herself offering to engage in an intellectual or emotional communication with her colleagues, the telephone number displayed being her own (the number of her house on Estados Unidos, that veritable melting pot of projects, parties, and ideas in the '80s). If that were the case, the result was not positive: nobody called to complete the work and understand what space—real or metaphorical—she was talking about.

This was a show for a small group of visual artists and had nothing erotic about it, it was purely intellectual, hardly anyone got it, and there were even people who asked me where the show was. In the El Libertino [The Libertine] show, on the other hand, eroticism functions as basic communication, which is why the people engage with that work: in the first show, no one called me, but in this last one, I get on average five calls a day.<sup>41</sup>

A little under half a year later, Maresca exhibited Imagen Pública - Altas Esferas [Public Image—High Spheres (1993). To accomplish it she immersed herself in the photo archives of Página/12 newspaper and selected pictures with the aim of building a huge collage of giant blow-ups papering the walls and ceiling of the Situation Room in the Centro Cultural Recoleta. In the middle of the space, she placed a pedestal with steps, on which a container collected ink dripping from the ceiling. Those featuring in the blow-ups were politicians past and present, military genocides, sportsmen and women, and people from the world of entertainment: together they formed parts of a single whole. Maresca produced no new information, but from the abundance of linkages, overlappings, and simultaneities between these personalities, she proposed another way of consuming, processing, and impacting, using images that were already mainstream and public.

That same year, Maresca was videoed in conversation with Furgiuele:

[...] the only thing I'm interested in is that a human being can produce a work that moves others, that communicates stuff, that speaks, that's revulsive, that talks about shit, about horror, about wanting to transcend the horror and the shit...

I don't want this world, I don't like it, I detest it. I want a world where we're way more equal, where we all have the same opportunities. I mean, I work for that: changing this world, which disturbs me, it disturbs me, I don't think it's a good thing. And I want to do something else, and I say it, and I stand up to a lot of people, I hope to go on standing up to them, I hope to go on having the chutzpah I do and a lot more, to say: "This isn't the way it is, it's a different way!" And I give a flying fuck about people who say we have accept the world the way it is, because I don't accept it, and I work for that. And my whole life and my whole œuvre are bound up with changing what I don't like! And I think there are lots of people who don't like it how it is. I'm not "light," I never will be, I have a lot of passion...

To be "light" is to accept things the way they are and make the world feel happy about something that's shit. And to me it isn't that way. It's shit! It's fucking shit! And I want to say it's shit! And I want to change it through what I do.

[...] art can't be masturbation; art has to be an irritant, art has to produce, has to tighten a spring so others say: "Goddamn, this sure as hell is something new! I can do this, something new is possible.<sup>42</sup>

In *Imagen Pública – Altas Esferas*, Maresca's naked body appeared amidst characters like Carlos Menem and Jorge Rafael Videla. This was the first image the spectator saw on entering the gallery, and it featured on the exhibition leaflet and on a postcard people could take away with them. The same day she was videoed in conversation with Furgiuele, she was later videoed with León Ferrari, and she stated the following about the image:

I think there are things about reality that affect me, things I can't escape seeing and that disturbs me, so then I try to find an answer and get totally involved, like that, body and soul,

and I strip. I think I stripped to show that I was involved in all that too, because I'm also affected by the corruption, the wheeler-dealing, that whole revolting side of society, which I detest, but which is also constantly asking me to define a position, so, well, I can't see myself outside of it all either, I think I'm also inside all that garbage, without wanting to be, right? Because I always chose to be outside, but at some point, living in this country with all that goes on, I realize that it drags me along, like something grabbing me by the hair and rolling me over, and telling me: you too are a prostitute in all this, because otherwise, you'd have gone to live in the country and be planting zucchini in some wonderful place away from it all, only I need to be here in the concrete, eaten by the concrete, eaten by government officials, eaten by the cultural center, eaten by that whole thing... And I try of get away from it somehow, at least by telling others this is shit. And not sweetening the pill for them by telling them everything's wonderful, because I don't think it is, and, well, I reckon I'll die thinking that this has to be changed. And I want it to change, I want it to change and I put all my energy into that.43

To use one's body against the political situation is to locate oneself in a place of self-awareness, not only in the sense that we are all part of the corruption, but part of the place the artist has to occupy in society. The offering of her body is, at the same time, the offering of the body of an artist who also occupies a public position with a mission to communicate and alter the course of things.

As in almost all her projects having an appendix or coda beyond the exhibition itself,<sup>44</sup> several giant blow-ups from *Imagen Pública – Altas Esferas* found their way to Buenos Aires's Costanera Sur, where, in an act of closure, they were installed by Maresca as panels for a video and a series of photographs. The public figures featuring in both the work and in Argentina history in recent decades wound up among the rubble of a desolate landscape, an Argentina in ruins that in some way recalled the grim atmosphere of *La Cochambre. Lo que el viento se llevó*.

Her next project, which appeared in the erotic magazine *El Libertino*, in October 1993, was also a public offering of her body, but this time with the objective of establishing intimate one-on-one communication. A double-page spread contained fourteen photographs of

her in erotic poses surrounding the caption: "MARESCA SE ENTREGA. TODO DESTINO. 304-5457" [MARESCA DELIVERS HERSELF UP FOR ALL PURPOSES]."

This is the first time I've had any feedback from a show, the work continues with the calls that make you think what am I doing. The public are people who are outside the visual arts circuit; they don't call me up to tell me how good your work is. The reception's generally more basic: obviously the more basic, the more people you reach. When you start getting intimate on the telephone, the guys start understanding and are fascinated. I explain to them that for me it's about opening up in a universal sense and that I look forward to their proposal, which doesn't necessarily have to be erotic: generally speaking, they all want to meet me, but I only gave four interviews.

I believe that eroticism is the most primary communication, and me, in my work, I'm talking about love, coming together, friendship with someone else.<sup>45</sup>

In a shorter text on the same double-page spread, Maresca expatiates on the offering-up of the artist's body, but no longer to the public sphere or to a stranger calling her up on the phone, but to a work team from the art community over the production of a joint work: "LA ESCULTORA LILIANA MARESCA DONÓ SU CUERPO A ALEX KUROPATWA -FOTÓGRAFO-, SERGIO DE LOOF -TREND SETTER-, Y SERGIO AVELLO -MAQUILLADORA- PARA ESTE MAXI AVISO DONDE SE DISPONE A TODO" [THE SCULPTOR LILIANA MARESCA HAS DONATED HER BODY TO ALEX KUROPATWA, PHOTOGRAPHER; SERGIO DE LOOF, TREND-SETTER; AND SERGIO AVELLO, MAKEUP ARTIST-FOR THIS MAXI AD WHERE SHE IS AVAILABLE FOR ANYTHING.] The copyright for the production would be under the Fabulous Nobodies, a fictitious agency or brand with no products, created that year by Roberto Jacoby and Mariana "Kiwi" Sainz. This last set of collaborations and authorships produced by Maresca is in no way naive. This is true not only of the way it relates to collaborators such as Kuropatwa, de Loof, and Avello, vital figures on the cultural scene at the time, but also of the historical bond she decides to establish with an artist like Jacoby—one of the architects of Arte de los Medios in the '60s46 —at the precise time he was planning these last two projects on

communication and the media. As an artist, Maresca sought not only to build links to a broad general audience and strike up collaborations with her contemporaries and artists from other disciplines, but also to weave connections with the history of art, which she did at various moments in her career. This was the case of her bond with Emilio Renart, whom she studied under in the early '80s. During the '60s, Renart endowed his objects a living, organic feel and, as a teacher in the '80s, set exercises where artists had to make works out of trash. Around 1988, when her work took a more metaphysical or symbolic turn, with the use of such noble materials as bronze, lead, or wood, she approached Victor Grippo. In the last years, when her work included various records of violence and social reality, she struck up a friendship with León Ferrari. There is nothing odd then about her approaching Jacoby and producing this authorial intrigue, when she was working in and through the media. In her work, Maresca always strove to bring together a variety of artists from different disciplines, decades, or esthetics; to marry trash with more trash, noble materials, or her own body; to combine universal and eternal symbols with an ephemeral, contingent political situation; to unite art and society.

Reuniting the Mascaritas [Little Masks] was, intuitively, the starting point of the research for this text:<sup>47</sup> to reassemble them to form the whole of which they are part. Standing alone, a little face is simply the form of a face, but a crowd of them is the stubborn determination to represent, over and over, an other in community. As their title suggests, the mask can be viewed as a concealment of the face, and they might therefore be read as a society in hiding. But the mask is also what, in rituals, enables transformation and might be read afresh as a possible change wrought by union, or a transmutation of herself into a communal whole after her own death. The mask is certainly one of the archetypes mentioned by Jung with regard to the various roles or personas adopted by an individual or constructed in interaction with his or her social environment. Perhaps every one of those little masks was a self-portrait: the form or role taken by Maresca for each of her friends, colleagues, or family members.

For society in general, the role she attempted to convey was that of an artist using her body during a complex, restless period, to traverse the end of dictatorship, HIV victims, and neoliberal politics; an artist who constantly sought a host of different ways to communicate with the other, to transform the other through the capacity to move or disturb; to be with the other, to be one with that other, or to love; an artist who, from her innermost circle to society in general, always sought the means to transform us into a community that was a little less "careta." Her legacy is determination—a determination that remained unswerving and constant, aware and profound—and that is what we have to preserve.

### **NOTES**

- <sup>1</sup> The so-called "National Reorganization Process" was a civil-military dictatorship that ruled Argentina from the coup d'état of March 24, 1976, to December 10, 1983.
- <sup>2</sup> Archivo Liliana Maresca.
- <sup>3</sup> Manuscripts of Liliana Maresca. Archivo Adriana Miranda.
- <sup>4</sup> Lauria, Adriana. *Liliana Maresca. Transmutaciones*. Museo Castagnino+Macro, Malba-Fundación Costantini, Centro Cultural Recoleta, 2008.
- <sup>5</sup> Marcos López, interviewed by the author in March 2016.
- <sup>6</sup> Marcos López, interviewed by the author in March 2016.
- <sup>7</sup> Documentary video material, made by Liliana Maresca and Adriana Miranda, winter 1993.
- <sup>8</sup> Ezequiel Furgiuele interviewed, by the author in February 2016.
- <sup>9</sup> Manuscripts of Liliana Maresca. Archivo Adriana Miranda.
- <sup>10</sup> Maresca was not the only artist to organize this kind of

collaborative transdisciplinary gathering during the 1980s. In 1982, she took part in Masas [Masses], a performance event with the Grupo Taf, directed by Fernando "Coco" Bedoya at the Teatro Margarita Xirgu: 100 kilos of bread dough was kneaded into the shape of a human body, then divided up and given to the public. Embedded in the dough were, among other things, screws, wires, and rusty items. In 1984 and 1985, Maresca contributed to several theatrical demonstrations by Emeterio Cerro or Omar Chabán, who included visual artists in their stage sets or wardrobes. Another rallying point was *El Porteño* magazine, for which Maresca wrote reviews in 1984 and had works published on some of its covers. Edited at the time by Gabriel Levinas, the publication assembled various characters from the intelligentsia, such as Miguel Briante, Jorge Di Paola, Jorge Gumier Maier, Marta Soriano, Enrique Symms, and Daniel Molina.

- <sup>11</sup> "Muestra artística en una lavandería," in *Clarín*, Buenos Aires, November 2, 1985.
- <sup>12</sup> Lauria, Adriana. *Liliana Maresca. Transmutaciones*. Museo Castagnino+Macro, Malba-Fundación Costantini, Centro Cultural Recoleta, 2008.
- <sup>13</sup> Sequeira, Walter, "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la comuna," in *Somos*, Buenos Aires, January 1987, p. 56.
- <sup>14</sup> Sierra, Gustavo, "Una kermesse postmoderna en la Recoleta," in *La Razón*, Buenos Aires, December 28, 1986, p. 17.
- <sup>15</sup> Sequeira, Walter, "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la comuna," in *Somos*, Buenos Aires, January 1987, p. 56.
- <sup>16</sup> Archivo Liliana Maresca (typewritten for the exhibition *La Kermesse*).
- <sup>17</sup> Sequeira, Walter, "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la comuna," in *Somos*, Buenos Aires, January 1987, p. 56.
- <sup>18</sup> Sierra, Gustavo, "Una kermesse postmoderna en la Recoleta," in *La Razón*, Buenos Aires, December 28, 1986, p. 17.
- <sup>19</sup> Dahia, Alejandra, "Una escultura Underground desgrana el espíritu PUNK," in *La Razón*, Buenos Aires, January 12, 1987, p. 26.
- <sup>20</sup> "Haga, no paré de hacer, había que hacer, hacer y hacer." Documentary video material, made by Liliana Maresca and Adriana Miranda, winter 1993.

337

- <sup>21</sup> The Tigre Delta was chosen as a destination by Maresca not just during these two years, but also earlier and later on in her life.
- <sup>22</sup> She not only worked with new materials like metals or branches collected in Tigre, but also the way she produces her works changes, with certain elements being made by third parties.
- <sup>23</sup> The scene shifts from San Telmo to Once. The gallery of the Centro Cultural Ricardo Rojas opened in 1989 and became the exhibition space for the new generations.
- $^{\rm 24}$  María Bernarda Hermida, interviewed by the author in March 2016.
- <sup>25</sup> Maresca worked with gilding as a symbol for gold; the actual material she used was bronze.
- <sup>26</sup> Leaflet for the exhibition, *La Cochambre. Lo que el viento se llevó*. Archivo Liliana Maresca.
- <sup>27</sup> Manuscripts of Liliana Maresca. Archivo Adriana Miranda.
- <sup>28</sup> Documentary video material, made by Liliana Maresca and Adriana Miranda, winter 1993.
- $^{\rm 29}$  Adriana Miranda, interviewed by the author in May 2016.
- <sup>30</sup> Many artists of the day who were present at the *Recolecta* exhibition told this author that the cartoneros were not as visible in Buenos Aires in the early 1990s as they would be by 2001, becoming one of the symbols of the crisis that erupted in December that year.
- <sup>31</sup> "MIRANDA: Because, to an extent, I want to be descriptive in this video. To make a description of the work and get across what your idea is. What your purpose is, shall we say. MARESCA: To pester, pester, and pester.
- MIRANDA: What is your mission? MARESCA: To pester." Documentary video material, made by Liliana Maresca and Adriana Miranda, winter 1993.
- <sup>32</sup> The Situation Room in the Centro Cultural Recoleta was a space created by Miguel Briante (director of the institution between 1990 and 1993) for artists to respond to real events.
- <sup>33</sup> Carlos Grosso, Mayor of Buenos Aires between 1989 and 1992.
- <sup>34</sup> Documentary video material, made by Liliana Maresca and Adriana Miranda, winter 1993.
- <sup>35</sup> Rota, Gisela. *Liliana Maresca: 'el placer de romper libros'. Cerdos & Peces*, No. 42, Buenos Aires, September 1991, pp. 26–27.
- <sup>36</sup> Leaflet for the work *Ouroboros*. Archivo Liliana Maresca.
- <sup>37</sup> Documentary video material, made by Liliana Maresca

- and Adriana Miranda, winter 1993.
- <sup>38</sup> See De Santis, Pablo. "América conquista," in *Fierro*, Buenos Aires, December 1991.
- <sup>39</sup> "Despite the new individualistic mood in the air, Elba came up with the idea of working on the theme of the 500 years. Marcia supported and Maresca drove this terrific project with forty artists gathering to see what we were doing, whether there was any production or not, which never finally materialized. But a year on from the original idea, the show was put on at the Centro Cultural Recoleta with what, in my book, were mediocre results." Liliana Maresca's manuscripts. Archivo Adriana Miranda.
- <sup>40</sup> Hasper, Graciela (comp). *Liliana Maresca: documentos.* Graciela Hasper. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2006, p. 68.
- <sup>41</sup> Sánchez, Julio, "Una artista se ofreció 'para todo destino' en una revista erótica," in *La Maga*, № 99, Buenos Aires, December 8, 1993, p.15.
- <sup>42</sup> Documentary video material, made by Liliana Maresca and Adriana Miranda, winter 1993.
- <sup>43</sup> Documentary video material, made by Liliana Maresca and Adriana Miranda, winter 1993.
- <sup>44</sup> People's potential telephone calls in *Espacio Disponible* and the "El Libertino" series; the burning of *Ouroboros*; the group photographs of *La Conquista*; cleaning the coffin linings in *Wotan Vulcano*; etc.
- <sup>45</sup> Sánchez, Julio, "Una artista se ofreció 'para todo destino' en una revista erótica," in *La Maga*, № 99, Buenos Aires, December 8, 1993, p.15.
- <sup>46</sup> The Arte de los Medios group was formed in 1966 by Eduardo Costa, Raul Escari, and Roberto Jacoby, who produced works related with the mass media and their ability to construct events.
- <sup>47</sup> The Little Masks are nothing more or less than the finale of the enormous and necessary work that Adriana Lauría carried out in *Transmutaciones*: collecting Maresca's work and documents for the first time since the exhibition, *Frenesí* (1994), and more than ten years on from her death.

# **Liliana Maresca** The Golden Legend

by María Gainza

"Never touch idols: the gilding stays on your hands." FLAUBERT

I

Liliana Maresca was determined to gulp the universe down like an oyster. Once, in one of her many private notebooks, she wrote: "She wants the cake, the slice, and the crumbs off the tablecloth. The greedy pig wants the lot." It was that insatiable appetite that drove her to excavate the innermost workings of the world in search of something approaching anthropological truth, something to appease the hunger.

Her works, torn up by the root, range between a search for absolutes and a new focus on being alive. And if, at first sight, her work seems spasmodic, fuzzy, it may be because we have forgotten that Liliana Maresca was herself a system of representation, a way of seeing, a poetic vision that, rather than representing the world for us as if the work of art were a window on it, presented us with it like someone handing something to us and walking away.

Liliana Maresca's life offers an endless multitude of romantic speculations: the housewife who abandons the comfort of home to devote herself to art; the beautiful woman before whom all surrender; the owner of superior intuitive powers; and the victim of a young and tragic death. Liliana Maresca exists today in terms she never imagined. She came and went through life without a care, never imagining she'd wind up inside a biography. It's impossible today to reconcile the layers of her personality, to simplify her complex and contradictory movements within such narrow molds.

W. H. Auden wrote that no one dies before completing their work. Liliana Maresca died young, at 43, but her works have all the solidity and force of a life lived long. Her most prolific period ran from 1984 to 1994, a historical arc stretching from Alfonsín's Spring Plan to the disenchantment of the first Menemist administration. With enormous lucidity, Maresca sensed the devastating disillusion that was drawing near. And though her work is steeped in its time, she never lapses into demagoguery, much less gives in to the temptations of propaganda. Just as there are no artistic periods, only people for whom art exists irreducibly at certain moments in time, Liliana Maresca embodied the romantic notion of the artist like few others in her day: the idea of art not just as a physiognomy of the soul, but as a way of transcending the commonplace.

### П

When, as a skinny-legged teenager with a furious look in her eyes, Liliana Maresca went through what, at a distance, looks like religious delirium, something in her began to crack open. As if her body wasn't big enough for her, she then emerged as a person who, in her desire to embrace the sacred, gradually came to renounce the world she had been given. In Liliana Maresca, that experience didn't involve a belief in God, but the evidence of a human spirit that grasped the difference between what is revealed as real, powerful, and significant, and the chaotic and dangerous flow of things, and their meaningless accidental appearances and disappearances. The sacred in Maresca is an element in the structure of consciousness, not a stage in the history of that consciousness.

Liliana Maresca's life and work hinges on this need for transcendence (from an excess of both purity and impurity). This gives rise to the image of an artist who displays flashes of powerful intuition. Intuition, in Liliana Maresca, is a road to superior knowledge, a means to open windows on a wider world, her way of moving clouds to see the stars. And it is no coincidence that, rather than any formal coherence, her works display something like a consistent way of seeing.

The ancient Greeks gave the opening and closing of eyes the name "mystery": that instant when the eyes are neither in daily waking or nightly dream, when they look without seeing, see but don't look. That little girl, who would dive off the top of the rocks into the choppy sea in her summers in Mar del Plata, seems to have felt the urge to uncover the mysteries of the universe, to penetrate the secrets held by things—perhaps to find a center that everything else turns around.

#### Ш

"Liliana Maresca opened the door for us to go play," Fernando Noy once remarked. From a distance, she emerges as the figurehead of a group of artists who took to the streets to regain a voice that had been stifled by years of dictatorship, people who shook off fear like dogs shaking off water. But Liliana Maresca did more than that. She was the organizer of a grand carnival that rose to be an extraordinary time, an interval amid the course of the everyday that, like a sacred feastday, creates its own space: the mythical time where everything originates.

Aged twenty, Liliana Maresca turned her house into a bastion of art, which later she recycled, writ large, in La Kermesse [The Bazaar], a collective experience which, in the memories of those taking part, has about it a touch of the unreal tinge and distance of the dream. La Kermesse was Maresca's first big party (the last would be La Conquista [The Conquista]), oozing a baroque that characterized her work, something that Marcos López has called "the texture of the Latin American": baroque not only as something theatrical and abundant, but as the style of need, hunger, and poverty. As José Lezama Lima wrote: "The baroque as the desperate flow of the dispossessed."

The party went on for as long as Liliana Maresca's life did. After that, as Marcia Schvartz recalls: "The people drifted apart like water and oil".

#### IV

The discovery of a great artist who has been sidelined is always a satisfaction. It not only reveals to us the excellence of our taste, but also the obtuseness of the taste of others. But Liliana Maresca was not, as the myth misleadingly would have us believe, a forgotten artist. In due course, her work received attention from the press and she was never short of somewhere exhibit; true, she could never live off her sales (but then, how many of her generation could in a pre-market Argentina?). Yet, if Liliana Maresca kept herself on the fringes of the commercial circuit, it was because that was, in essence, her way of producing. Liliana Maresca wasn't open to negotiating her freedom. Once, at an opening, a friend informed her that the gallery owner, Ruth Benzacar, wanted to meet her: that day Maresca went on the

bender of the century. Liliana was keenly aware of the pitfalls of the market. Once, doubling up with laughter, she claimed she was about to open the Tigre Biennial and was going to be the absolute curator; and, to get the Antorchas Scholarship, a grant she applied for but wasn't awarded, she asked Ana López: "Shall I put that I don't have much time left?" But also true is that she would liked to have sold more, especially some of her small branch and brass sculptures. She once gave them to Patricia Borgarini, who had a décor store in the Belgrano district, for her to try and sell them there. The branches stood on display in the store window for weeks. "They don't even sell there?" she asked indignantly.

#### τ

For Liliana Maresca life and art were the same thing, a continuum that formed an inseparable unit—what Roberto Jacoby once called "a loop"—of active contemplative moments all woven together. Perhaps that is why today the golden legend about Liliana Maresca stems not so much from individual versions about her persona as from the combination of voices that cherish the memory of a way of being and feeling that no longer exist. Where do we look for Liliana Maresca? In her works? The work of art is always bigger than its creator: the persona that speaks in it isn't entirely Liliana Maresca, and yet it is. In the newspapers of the day? There are only a handful of interviews. In the memories of those who knew her? Memory is sneaky and a bad editor, the faded rough draft of a life. Still, this book has been made of all those elements and is, therefore, something of a story too.

#### **CHAPTER I**

### The Island

Liliana Berta Maresca was born May 8, 1951, in the borough of Avellaneda, in Buenos Aires Province, into a middle-class family. She had an elder sister, Silvia, and a younger brother, Miguel. Her mother, the only daughter of an Austrian couple, was María Magdalena Kaintz, and they called her Mitzi. Her father, Miguel Ángel, was the son of Italians who arrived in Argentina when he was a teenager. The family lived in a top-story house, built in 1900 by Liliana's grandfather. A storm door gave access

to the first floor, where there was a garage and a gas station with an Esso pump operated by her father and her Uncle Quique. The second floor was reached by a white marble staircase. There was a large living-cum-dining room—rarely used as it had no heating and became an icebox in winter—two large bedrooms—one for the parents, the other for the children—a bathroom, a kitchen, a roofed laundry room, and a huge red-tiled patio with big plant pots. There, the Maresca sisters (Miguel was born ten years after Liliana) would live isolated from the world.

"My house was an island," said Silvia Maresca, now living in Bahía Blanca. "We went to the local state school, came home, listened to the radio, ran errands, and played together all the time. In those days, you didn't hang out on the street or go round to your friends' houses. We were both creative with our games and shared an eye for pretty, well-made things. We always listened to classical music at home—no tango or cumbia. Dad still listens to the same music to this day."

Uncle Quique, a confirmed bachelor and ballet enthusiast, was responsible for the sisters' first visit to the Teatro Colón and for lending them the novels that fueled their teenage imaginations. But even then, the sisters had a feeling they would have contrasting fates. Silvia was responsible, focused, always mindful of her family's wishes; Liliana, on the other hand, was unfocused, rebellious, and frequently refused to help with the chores. No sooner did she finish elementary school than she started having run-ins with her father.

She went to the Colegio María Auxiliadora high school in Avellaneda. "Shortly after starting, Lili got caught up in a very strong relationship with the spiritual director and entered a kind of mystical delirium." Sister Goitía was a tall skinny woman with piercing dark eyes, who seemed to pull the secret strings of the universe, and Liliana, curious as she was, wanted to find out more. She soon joined a novitiate. Later she would tell how, seeing as her parents hadn't presented a dowry, the sisters superior had made her scrub the floors, and that, at bathtime, she had to shower in a slip: the nuns would kick open the shower doors to make sure the novices weren't touching themselves. Six months or so later, Liliana left the place, but the conflicts with her father only got worse.

Liliana's mystical side would never disappear, but the references to both God and the pleasure that nature and the body gave her—she always found an opportunity to strip—are romantic, vitalist, and paganistic. For a time, a painting of a sister superior hung on her bedroom door in the legendary house in San Telmo; with the help of her Uncle Quique, she dressed up as a nun for La Kermesse; whenever she mentioned God, it was with familiarity, as if speaking of a divine lover. Years later, recalling her adolescence, Liliana told her husband, Julio Vilela: "Thing was, I just wanted to kiss Christ." Many years later, Patricia Borgarini invited her to dinner at her house. As soon as she entered, Liliana smelt the scent of some lilies standing in a vase. "Oh, these flowers drive me wild," she remarked. They reminded her of the ceremonies in the novitiate, when the nervous young women in white crossed the nave of the church clutching a white lily in their trembling hands. "But what that scent set off in her," Borgarini remarked, "was closer to a sexual experience than a religious one." Religious ecstasy and sexual ecstasy were manifested in Liliana as the experience of the limit, the collapse of the order of the possible. Indeed, they didn't only develop as twin experiences in their intensity and rapture, but as two branches of the same ancient root—a root Liliana Maresca would spend her life searching for.

### The Way Out

Adolescence widened the gap between father and daughter. Liliana couldn't bear the idea of the fate she had in store: she couldn't stand having to get home before midnight, having to sit at the family table, having to abide by imposed limits. She wanted to take the reins of her life.

She found the nearest exit from the asphyxia of the family circle in a boyfriend. Aged nineteen, she married Carlos Vitale and went to live in the Belgrano quarter. "She had it all," says Silvia. "A good standing, a nice house, and a family that looked up to her." But Liliana began to feel uncomfortable again, stifled by the domestic routine. The marriage lasted a few years and, when she separated, she moved to a hotel-cum-boarding house on Calle Azcuénaga, near Avenida Santa Fe. It marked the beginning of a phase of withdrawal.

In the mid 1970s, she enrolled in the Escuela Nacional de Cerámica (art historian Adriana Lauría notes that this training "in the arts of fire" was probably bound up with her later interest in alchemy) while selling neckties door to door in the afternoons. One day, on a trip to Tres Arroyos, Liliana met Julio Vilela, an ophthalmologist friend of her sister's boyfriend's. They soon moved in together, and Liliana became pregnant. She was radiant, hatching plans and planning projects. But, a few weeks later, she lost the pregnancy. For cheer her up Julio decided to take her to live in a house in Lomas de Zamorra. There, now aged 26, Liliana became pregnant again.

Looking back, Julio recalls: "Liliana was the most remarkable human being I ever met. I saw her, and my world was turned around. She oozed artistic talent from every pore. She had an astonishing facility, and whenever we sat down to draw, she'd outshine every time. One day, we decided to go to a school in Once that held evening classes in painting. There was this wonderful teacher whose name I can't remember. That's where she got the bug, and started drawing and drawing. She was gripped by a fever that wouldn't let go of her. I used to buy her a few 200-meter reels of paper, and she'd get through them in nothing flat."

The teacher was Renato Benedetti, who taught a multidisciplinary workshop at the Escuela Lavalle. Demián Borgarini, who would eventually become the maker of many of Liliana's works, also took part in the workshop: "I remember the first day she came in all wrapped up in a coat. I thought: 'Who is this crazy woman?'" Liliana wasn't yet part of this world, but in Benedetti she found the perfect foil at the perfect time.

### The Mysteries

Marguerite Yourcenar says that one's true birthplace "is that wherein for the first time one looks intelligently upon oneself." During her pregnancy, Liliana began to travel to Villa Gesell because she said she wanted to feed her daughter on fresh sea air. Almendra was born September 7, 1978: "I never pushed so hard in my life. She wouldn't come out, I ended up with red bloodshot eyes." The couple rented a house at the intersection of Calle 108 and 8, a quiet neighbourhood of gardens and wide-open skies in those days. Liliana painted a great

deal, naïve paintings dotted with suns, little clouds, castles, and cats, and made collages of imaginary cities. Weekdays, Julio worked in Buenos Aires and traveled to see her on weekends. Every other weekend, he would be accompanied by Liliana's younger brother, Miguel. They used to spend the days at the beach: Liliana had learned to light a fire in the dunes with dry twigs and would cook pork cutlets while they discussed art, cinema, and philosophy, and slept on the sand.

September 28, 1978, Liliana's mother, Mitzi, died, aged 54. It was around then that Liliana began to drag Miguel out on her nocturnal adventures. She would break into the abandoned houses on the Coast in search of some revelation. "She'd vault the gates like a thief," says Miguel, twenty years on, now living in Milan. "She was on the look-out for objects that spoke to her. One day we slipped into this huge derelict building in Puerto Madero. We walked along the cornice and got in through a window; inside everything seemed frozen in time, covered in dust. We found documents, personal letters, scraps of food, military uniforms. We were elated with our treasures. Another time, I went with her to watch her back in a church. Liliana managed to break into the sacristy, saying she was looking for some secret or other of the priest's."

But the relationship with Julio began to deteriorate. They separated in late 1980, and she stayed on in Villa Gesell another year. "She'd entered a mystical period that turned her into a hermit," says Miguel. "Her circle of friends comprised the residents of Villa Gesella, people who lived the whole year on what they managed to save in the tourist season. Liliana learned to make bread, macrobiotic food, and began to smoke heavily, drink alcohol, and living at the other end of the day. She was certainly having fun, but found it impossible to get in touch with her doctor husband. I was studying architecture and couldn't get in touch with her either, she was too 'careta' [square, conformist], a word she used so often in those days. She started painting cosmoses on her friends' ceilings. I think that time of her life prepared her for her new life in San Telmo. She'd broken with conformism and consumerism, and now she could finally support herself by renting out rooms and getting by on very little money."

### CHAPTER II

### **Estados Unidos**

"Genius," said Sartre, "is what a man invents when he is looking for a way out." As Liliana Maresca couldn't find her place in the world, she had to create it for herself. After the separation, Julio sold their house in Buenos Aires and used the proceeds to buy Liliana and Almendra a house in San Telmo, at 834 Estados Unidos. It was an old "PH", third floor by stairway, half in ruins, with two rooms and a balcony overlooking the street, and an internal corridor linking the other rooms. On the first floor was a kiosk; to the right, the twin of the house, converted into a hotel; to the left, a small supermarket and a secondhand store. To survive, Liliana decided to rent out rooms in her house. She called up the hotel next door to check their prices and then set her own. The house gradually filled up. And, little by little, Liliana Maresca became the owner of the boarding house.

The Buenos Aires of the mid-1980s, Liliana's stomping ground, was buzzing. In 1985, with newspaper headlines announcing that a young Argentine tennis player had won the Orange Bowl, Batato Barea began his performance cycle, which would do the rounds of joints like Vértigo, Cemento, La Imprenta, Freedom, Eat and Pop, and Crash. Two years earlier, the Teatro Abierto cycle had packed the streets with parades and murgas calling for an end to theater censorship; Sumo were playing the Café Einstein; Omar Chabán and Katja Alemann were opening the doors of Cemento, and the Centro Cultural Rojas was inaugurated. A year later, the mythical Parakultural, headquarters of the Teatro Porteño, which had until then been annexing as many abandoned sheds and basements as it could find, was serving up Gambas al Ajillo. They were unbridled times. There are those who say the cocaine consumed in Buenos Aires in the 1980s was the most exquisite ever. No party was complete without its little silver papers and repurposed empty Bics. Enrique Symms, director of Cerdos & Peces and, at one point, a tenant of Maresca's, wrote: "I can't avoid feeling a powerful nostalgia for those lawless times when we lived every day as if it were the last. Today, when it dawns on us that we lost the war of intensity, we may be too ready to feel unjustly sorry for having tried to live life crashing and burning."

In those days, Demián Borgarini was a jobbing artist on the lookout for work. One day, he put an ad in the newspaper, saying: "I Paint Cheap." He was soon sent for by one Casablanca, who was a master builder and told him: "I'm going to stick you in a house full of guys who are all real crazy. You show up, you work, but you don't open your mouth." Demián agreed and set off. The door was ajar, so he climbed the stairs. He thought there was no one there—later he realized they were all asleep—and started to scrape the walls. "After a while, I hear this smouldering voice, like some Satanic slow burn, so I turn around and see Liliana Maresca standing there." It would be a crucial meeting that would seal a working relationship that lasted years. Demían Borgarini would become Liliana Maresca's "hands."

Meetings with Liliana were never superficial. One day, José Nola, who knew her from Benedetti's workshop, ran into her walking down Corrientes; three minutes later Liliana was dragging him of to her studio because she wanted him to help her make some collages with aerosol and bits of colored paper.

The 1980s may have been a party, but they were also times of who was who, of snobbism, and friendships of convenience, the professionalization of the artist's career hadn't yet taken shape, though there were already those who had begun to lay the groundwork. Liliana lived on the fringes of all that. Her relationships were heartfelt, but, like a thirsty sponge, she also had the capacity to absorb the energy of those around her: the funny thing was that instead of drying them up, she nourished them. Most of all, she had a gift for making even the last outcast on earth feel they had something to offer.

Like a mother who takes in orphans, Liliana turned her house on Estados Unidos into meeting point, a sort of Porteño Factory. At one point or another, its tenants included Ezequiel Furgiuele and Graciela Paola, Alberto Laiseca, Marta Soriano, Diego Kogan, Enrique Symms, María Bernarda Hermida, Patricia Borgarini, and Lucrecia Rojas. "Estados Unidos," as they still call house today, was an artistic bastión that gave them what they were looking for: a sense of belonging and, at the same time, freedom. The parties came about as a natural way to reconnect with the outside world. It was a common occurrence to get back in the small hours and have to help one another climb the stairs while colliding at every

step with the sculptures stacked along the corridors. The place was so cluttered with objects that, when the people from the Census showed up one day, they asked them if they were practicing Umbanda.

But even in the moments of greatest chaos, Liliana enforced order. If someone didn't pay their rent, she kicked them out onto the street; there was a kitty for cleaning products, and there were roles to be respected. "La Maresca was the madam," tells Graciela Paola. "She kept the kitchen clean, Marta Soriano and I did the rest of the house, Ezequiel did maintenance, Diego Kogan lit the incense because he couldn't stand the smell of fry-ups, Laiseca silently paced the corridors and kept the stairs clean." It was also in Estados Unidos that Laiseca wrote El gusano máximo de la vida misma [The Ultimate Worm of Life Itself]. Sundays, we'd cook: Marcia Schvartz, Martín Kovensky, Marcos López, Alejandro Kuropatwa, Jorge Gumier Maier would drop by for lunch; they'd eat spaghetti and linger long after lunch, conversing till late in the evening, criticizing other visual artists or concocting an exhibition.

### **Garbage Collector**

For Genet, poetry was an asceticism: he called it the "miracle of magnification," and it involved giving the most beautiful names to what is ugly, dirty, and miserable. Murderers became flowers, and the tinsel of poverty acquired princely form. Garbage became fabulous. This transformation of poor into rich, suffering into enjoyment, dearth into fullness, first appeared in Liliana in the early 1980s and would come to acquire the most highly finished form of alchemical transmutation.

But that's jumping the gun. The first objects Liliana made around 1982 were of barely intervened garbage. In the everyday scavenging that characterized her early works and her life in general (one day, she found a mound of kumquats in a dumpster, rinsed them, and served them to her friends without telling them where she'd gotten them. Once they were all gone, she told them with delight; "Weren't they delicious? I found them in the garbage."), Liliana found the perfect material for her works: tin cans, rickety chairs, rotten wood, cement, and ripped sacks. A singed toy monkey called *Mono y esencia* [Monkey and Essence], a horrific mask of pipes and plaster called *Torso*, her polyurethane *Carozo de durazno* [Peach Pit], which

looks like a cunt, are among those early objects. There is something coarse, strange, and torn in these pieces, something redolent of mutilated bodies and, at the same time, existence in a fragmentary untamed state—an iconography of suffering. If reality, in society's eyes, is divided between what has to be consumed and what has already been consumed, Liliana opted for the latter, not to bring out a hidden beauty, but to find in refuse the fluidity of materials, the sensual qualities of forms, the turmoil and physical fragility of life.

A year later, she exhibited some of these objects at the editor's office of El Porteño magazine, where she had started working as an art journalist (she lasted a couple of months). It was *El Porteño*'s early days, when it had its premises on Calle Cochabamba, before becoming a cooperative, the most confrontational time, when Miguel Briante and Jorge Di Paola were on the editorial staff, and Gabriel Levinas was its editor-in-chief. The premises, which looked like a flat occupied by squatters, was also used as an exhibition space. There, Liliana displayed several of her objects: 666 is a burned cash register inside something resembling a reliquary; Pajarón [Big Bird] is an easel mimicking a bird; Madre con hijo [Mother and Child] is a scrawny wheelbarrow containing a ball of rags, perhaps the most powerful work on display. There is something in that work reminiscent of Louise Bourgeois, with its woollen couples intertwined to the point of claustrophobia and the dresses hanging like sculptures of past experiences.

In the '80s, keeping a photographic record of works wasn't common. Photographers were thin on the ground and pricy, and artists weren't in the habit of immortalizing their work. The 1980s were pre-market. Nobody seemed to speculate with the idea that a career—still less an international one—might be made out of being a visual artist. There existed a certain contempt for the fetishism of the art object, for thinking of works as goods that needed to be photographed and then rolled out onto the circuit. Perhaps it was the ephemeral quality of the works, perhaps she secretly sensed their importance. Whatever, Liliana was careful to record them right from the start. She used to call Marcos López every five minutes: "I don't know who came up with the idea first—me or her—but we'd start the shoot and she'd always ended up stark naked

relating to her objects." Like residues from some awful cooking experiment, the photos show her completely naked, lounging in a corner, frowning, with some object between her legs—a piece of scorched foam rubber, a broken bed frame. This series of photos points to the symbiotic relationship, which was there right at the start, between Liliana's body and her objects.

One warm night in 1984, Marcia Schvartz threw a party. That was when Luis Freistav-El Búlgaro (The Bulgarian)—danced his "half rock & roll" with Liliana ("We had to stop, we were so bombed"). El Búlgaro had brought to the party a Virgin del Abasto, a sculpture made from fruit crates and bottles. As soon as she saw it, Liliana asked him to help her with some scenery she was making for the Ciclo de los Barrios, to be held at the Teatro Auditorio de Buenos Aires. "She had to do the sets for Alejandro del Prado for the La murguita de Villa Real [The Little Murga of Villa Real]. She made them something real trashy, and they didn't like it at all, so she improvised some cocks and balloons on the fly. Del Prado's wife got furious, and Liliana shouted and swore at her from behind the curtain. The funniest thing was she did everything without a cent, you never knew where she was getting the stuff from. Now I think about it, I reckon she was ripping off the dressing rooms."

## The Grupo Haga

"There's this girl on Calle Estados Unidos who comes out with the same stuff you do," some guy in a bar told Ezequiel Furgiuele, "you should meet her." Ezequiel had returned to Buenos Aires after six years in exile and was selling drawings from table to table around the restaurants of San Telmo to survive. "I only knew she was on Calle Estados Unidos, but I walked there and started asking around till I found Liliana's place. She was just back from a trip to Peru and Bolivia and let me in, just out of curiousity; she kept me there for hours, chatting away, but studying me at the same time, like she was from the secret services. The machine started working when we got together," recalls Ezequiel, now living in Lima, Peru.

The following year, April 9, 1985, the artistic double act of Maresca and Furgiuele—the Grupo Haga—became official in the show *Una bufanda para la Ciudad de Buenos Aires* [A Scarf for the City of Buenos Aires], a performance

at the Galería Adriana Indik. This was a performance that occupied the street and, like many '80s projects, it evolved in an amorphous and accidental way. Ezequiel recalls: "We went to see Adriana Indik and, as Lili could be pretty brutal, I told her to let me do the talking. We get to the gallery, sit down, and I say to Adriana: 'You wanna go on selling pretty pictures by Lola Freixas or you wanna be part of the history of contemporary art? So I come right out and tell her we want knit a poncho for the city. But there's no time, she says to me. Ah, we have a Plan B then: we'll make it a scarf."

The group put together a warp with offcuts cast aside by clothing manufacturers in Once and left it hanging out the third-floor window of the gallery. "We called on people to make three wishes and add stuff. And people came out of the offices and got into it." The more people got involved, the longer and longer the weft grew, like a spider's web. The scarf was something like 100 meters long and stretched all the way to Avenida Córdoba. "The police showed up, the TV showed up. For the first time, someone was actually taking notice of us." The scarf was very eighties: its rough and ready cascade of garbage put you in mind of the vomit of the dictatorship. And amidst all the things they found hooked on afterward was a 32-caliber revolver. When midnight fell, a dull cry echoed through the streets of Microcentro: "This parade of hippies and communists will soon be over and done with." After that, the Grupo Haga was inundated with proposals.

Liliana had promised there would be more to come and, while taking classes with Emilio Renart, she began hatching her next performance show. In October 1985 came Lavarte [Laundromart], a collective performance show in a laundromat in the middle of Congreso, where Liliana and Ezequiel exhibited alongside Martín Kovensky, Alejandro Dardik, and Marcos López. There was also a performance by Claudia Char, who emerged from a washing machine, and music from Los Hermanos Clavel. Juan, the waiter the Grupo Haga used to hire because, whenever he got drunk, he would start telling jokes, shuttled back and forth with glasses of wine amid the soaps and softeners.

The idea to hold the show in a Laverap laundromat was, like everything in Liliana, driven by the urge to exhibit, anytime, anywhere. Martín Kovensky recalls: "She told me: 'Che, I found this place to exhibit in.' It

wasn't this manufactured discourse, acting all 'underground'; she was the underground. The Laverap show was pretty rough-and-ready. Nobody curated it, there was just this genuine desire to make."

Liliana never planned on becoming a marginal icon; for her, exhibiting outside the gallery circuit wasn't a matter of striking a pose or a punk gesture. She once said that being punk was living on the other side of the Avenida General Paz on \$180 pesos a month, not dressing up or spending three hours at the hairdresser's. But there was an ethical commitment to art in her way of producing and exhibiting: "The moment you start thinking differently than other artists, you start marginalizing yourself. If you accept certain kinds of rules in a framework of good taste—arbitrarily determined, mind—you'll end up making the products that shape official art, the art most people are only too happy to accept because it shows them the rose-colored world they want to see. Someone might prefer an Athenian Venus sculpted in marble to a piece like mine, constructed out of waste products, but here us sculptors have no access to such expensive materials to work with; what we do have is trash, waste elements, and some minimal room for maneuver to transform them into something else that shows reality for what it is. Because when art becomes detached from its context, it ceases to reveal the real and so ceases to fulfil the function of changing it."

If the occasion presented itself and the conditions were right, Liliana was the first to want her objects exhibited commercially. In 1985, the Grupo Haga held another display of their works at the Galería Adriana Indik. The show, Mitos del Plata [Myths of the Río de la Plata], consisted of a group of absurd ludic anthropomorphic figures, robot-like figures made of found objects. Ezequiel recalls: "The gallery owner told us she wanted to see the show, and I told her she'd have to come between seven and nine in the morning because after that the studio was a monastery." Of course, Indik never showed up at that hour of the morning and wound up agreeing anyhow. During the mounting, Ezequiel bought himself a bottle of wine, and a Coca-Cola and Guaymayén alfajor for Almendra, and together they sat down to think up the titles of the works: "And this one what's it called?" "The Mole," said Almendra, "and this other? "The Mole's Wife." The show was a success and was filled with

personalities from the local scene. "I remember we made a mistake on the press list and called up all the critics, regardless of their specialty. Miguel Brascó rolled up and said 'What the hell am I doing here?' The critic Bengt Oldenburg wrote an article saying that, while we were working with waste, we weren't resignifying it." A few days later, Furgiuele ran into Federico Manuel Peralta Ramos in Las Delicias, and Peralta Ramos said: "Very good show, eh. Very Berni, very Berni, very Berni."

The '80s were a time of everyone with everyone and everyone into everything. At the start of the decade, the critic Carlos Espartaco organized the show La joven generación [The Young Generation] at the Galería Artemúltiple, whose director was Gabriel Levinas: among others exhibitors were Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Eduardo Medici, Osvaldo Monso, Alfredo Prior, Armando Rearte, and Miguel Melcom. A few years later, Espartaco, guided by the ideas of Italian critic and curator Achille Bonito Oliva, regrouped them as the Anavanguardia [Anavant-Garde]. Meantime, Omar Chabán exhibited the burned shutters from his father's dollar store in Villa Ballester at Arte Múltiple, José Garófalo gave performances with Los Concretos, and the Inalámbricas performed and the Café Nexor held meetings in Rafael Bueno's La Zona. The crossing point, the multidisciplinary, occurred to the point of filth. In 1985, the Grupo Haga collaborated on the stage-setting of La Magdalena del Ojón [The Big-Eye Magdalen], a theatre play (a "raving farce-cum-miracle," as one paper described it) by Emeterio Cerro at the Teatro Espacios. Elba Bairon worked on the play's costumes: "When I brought my work along, I saw these little animals made with collected stuff, mighty powerful critters. I asked Emeterio who'd made them, and he said: 'Oh, they're lovely kids, you have to meet them." Bairon didn't call them by phone but went straight to Estados Unidos, rang the bell, and introduced herself: "Hi, we're working for the same person, I loved your stuff." Liliana showed her in.

### The cardboard carnival

There's a photo by Marcos López that shows Liliana Maresca standing in the middle of a bare room. She's wearing a denim miniskirt that's just beginning to fray and a loose-fitting jersey that's inside out. The light streams in through a window out of shot and falls on her

body, leaving her arms in shadow, but lighting a crooked parting in her hair, a pair of eyebrows like ridges in a landscape, the pronounced hollow of the cheekbones over a jaw of granite, and the skinny legs of a schoolgirl. Her right hand is at chest height, tenderly holding two pigeon's eggs. Liliana's eyes are fixed on them. As usual, she wears a serious look. Behind her, as the damp advances across the walls, three doors open onto other rooms, through which we can see other open doors; for a fleeting moment, as in a mirror maze, we cease to know what is real and what reflection. It is one of the most eloquent images about the complexities of Liliana Maresca's personality, her poignant sensibility, the strength of an apparently fragile body, her areas of light and dark, about a mind that, like a house full of nooks and crannies, never presents a final shape.

The place in the photo is the Marconetti Building, on Paseo Colón, opposite Parque Lezama: a building built by an Italian count which, in the '80s, used to be occupied by squatters. It was somewhere Liliana visited often when she was seeing Daniel Riga, a musician and artist who had taken a room in the place. According to those who hung out there at the time, "It was a madhouse: all sex and drugs and rock and roll."

Riga and Liliana had been talking about the need to create a space to banish the Porteño melancholy, a carnival space for artists to get together. La Kermesse, El paraíso de las bestias [The Bazaar, the Paradise of the Beasts] would be her first attempt. In 1986, the mega-exhibition opened at the Centro Cultural Recoleta, then directed by Osvaldo Giesso. Under a title that allowed her to bring together visual artists, actors, musicians, directors, and stage managers under the same roof, the show tried to recapture the joy of the traditional neighborhood bazaars. There was the Wheel of Fortune, the Game of the Toad, the Greasy Pole, the Stand of Aphrodite, the Long Swing, the Ghost Train, Target Practice, every stand a sculpture in its own right. During production, the Center lent them a work shed that was soon full of smoke—the smoke from the barbecues blotting out the smoke from the joints. Weekends, the doors were opened to the public so they could see the artists in full creative swing.

It was a poor joy, somewhere between the "circo criollo" and a makeshift cardboard mega-exhibition.

Marcia Schvartz, El Búlgaro, and Bebero presented *Defensores del Abasto* [Defenders of the Abasto], a truck they'd gotten hold of at the intersection of Tucumán and Agüero that had to be towed all the way to Plaza Francia by the municipal tow truck. Inside it were several figures, a guy in a t-shirt and knotted handkerchief, a fat man at the wheel, Gramma drinking maté in the back, the kids hanging from the railing, and this chick on the running board. The public could sit next to the driver and listen to tango numbers.

At night, chic ladies, punks with mohicans, stud-covered headbangers, and giant dummies made out of barrels and wire rubbed shoulders with Los Twist, Memphis la Blusera, San Pedro Telmo, Omar Viola, El Clú del Claun, Fernando Noy, Claudia Puyó, Fontova and his nephews, Helena Tritek, Vivi Tellas, and Pipo Cipollati as master of ceremonies. One character Another character, wrapped in a black raincoat and holding a cross, set off rockets while walking like a robot. Another showed off his pink underpants while people snapped away with a cardboard cut-out of Alfonsín. Olga Nagy walked around in her red clown's nose, and a man on stilts wore a felt penis that created such a stir the police had to be called. "Why all these devotional cards? Why the little angel with such a big phallus?" Nelly Santoro and Armando Atís, the Center's programming director and managing director, asked themselves in indignation. The press reported: "The police arrived and cottoned on immediately that it was just some postmodern gig, so they cleared out without checking anyone for a record." Liliana said: "This is yet another example of Argentine prudishness. And although we fight against that whole concept, we're used by now to working among people who unleash repression on us. This is a simple sculpture experience to which we've added movement through the actor and invented a whole world around him. It's a way of demystifying those solemn gallery figures the spectator can never get close to."

The show was put together on a shoestring budget, though Gente magazine published an article with the banner: "The Budget Is Good For Anything: Unusual And Sometimes Offensive Show With Municipal Backing." In fact, Liliana had molded what she believed was a new form of self-management. There was a place and a form for creation outside the traditional circuit. From that

moment on, every time she was asked how she would get the money for her next project, she replied: "Some ass is gonna bleed. Some ass is gonna bleed, and it ain't gonna be mine."

### Maresca Productions

Coleridge was said to possess a philosopher's power of reasoning and a poet's imagination, yet even endowed with such extraordinary gifts, he was an absolute waste of talent: his great failing was a lack of will: the kind of inertia from which all artists would free themselves if the impulse they can't find inside themselves were to come from outside. Liliana was that external impulse: like a mirror who sparks and fans everyone's internal flame. Adriana Lauría called it a catalyst: an accelerator of chemical processes.

Liliana seemed to know something: man isn't outside the schema of the world; being alone isn't being isolated. So she devoted herself to bringing people together. Martín Kovensky, a friend from her early years, wrote that Liliana Maresca felt at ease with the various different tribes she met, and that she constructed group projects and linked up artists the same way she did with different materials in her sculptures: "It was vital for her to make, if she hadn't devoted her life to art, she would have been a lady who invited her friends round to bake cakes." "She was a great promoter with a huge capacity for organizing," said Marcia Schvartz. "She could coexist with people who were utterly unalike, and she had tremendous insight into people." El Búlgaro recalled that she used to call him up for help. "I used to think: poor thing, she needs a hand, she's all alone. But when you got there, there were fifty million people who'd thought what I had. Then she used to have those get-togethers at her place, and you never knew when they'd end. She'd call me up and say: Búlgaro, get out of that boarding house. I was a doorman for a rehearsal hall. Who was I going to hook up with? How would I have been able to express myself if it hadn't been for her?"

The ritual idea of food as a sort of Last Supper where alliances were renewed would be key at Liliana Maresca's artistic gatherings. She loved to go to the San Telmo market, wandering through the luxuriance of fresh fruit, meat, fish, flirting with the owner of the fishmonger's because "Everything's good for the ego," and returning

with her arms loaded like some goddess of plenty. When she first went to visit Kovensky, she brought him a ham. Whenever she wanted to introduce a boyfriend to a girlfriend (no one compared as a matchmaker or brought so many couples together as Liliana Maresca; some would even go on to have children together), she would organize a dinner without warning the parties involved. When Almendra went to visit her, she would religiously make sugar and lemon pancakes. When she gave classes in her studio, she would always open with a pot of tea. When she wanted to organize a show, her particular form of preproduction was to invite you to a glass of wine. Like the parties bringing people together, her food sealed pacts, alliances, and reconciliations. Like in Babette's Feast, meals in Liliana Maresca take on the form of a celebration of love.

### Tigre

But there was something in that prime of her life that already heralded her end. Toward the start of 1987, Liliana suffered a bout of hepatitis. As it was prolonged, the hospital decided to subject her to an endless series of tests. One afternoon, the doctor from a fancy laboratory sat her down in his office and, with the icy indifference some doctors have developed toward the disease, informed her she had contracted HIV. There were sixty-nine cases in Argentina that year.

For a time, Liliana behaved like nothing had happened. But one fine day, just back from a trip to the south with Luis Rinaldi, whom she had met a year earlier in San Marcos Sierras, she slipped on the train station stairs, fell to the floor, and lost consciousness. When she awoke, she found herself in a hospital room surrounded by doctors. "It was only then that it dawned on me what lay ahead. Just imagine, it took my ass to drop before the penny did," she later recounted. This time marked the start of the alchemical transformation of the objects and of her life.

This was when Liliana rented a house in the Tigre Delta, with Marcia Schvartz. Located on the River Caraguatá, "Las Camelias" was a typical island house with a wide wooden verandah surrounded by banks of camellias; Liliana would cut the flowers and dot them about the corners of the house in glass bottles. One photo

of the interior shows a table with a bowl of lemons, an antique teapot, a piece of cheese wrapped in greaseproof paper, and a knitted red bag hanging on the wall like a picture. A bluish light comes in through the window to the left. Time is stopped. So eternal, yet so fragile that a puff of wind would upset it, the photo has all the atmosphere of a Dutch still life. Nothing about it looks staged, yet everything is in its right place. The scene has been arranged by Liliana's sure hand; her ability to create atmospheres was, after all, legendary.

It was the southeasterlies, the same ones that ate away at the rickety jetty of the house of in Tigre, that laid the first branches and roots at her feet. Liliana used the debris washed up on the mounds of the gardens when the floodwaters receded to create her most silent works, which, viewed in the general context of her work, bring to mind silent offerings in a great ritual.

When a thought takes our breath away, a lesson in form feels like an impertinence. But the fact is that Liliana hadn't paid much attention till then to the making of her works. She had been working wild, claiming that the ideas took precedence over the finish. Alberto Laiseca used to harangue her about attaching more importance to the details. And she used to object, saying she defined herself as an objetista [objectist], that the idea of doing serious sculpture sounded like Lola Mora, and that the finish wasn't the important thing; what mattered was the general idea. "One evening, at an opening, she said to me: 'You don't like what I do, it pisses me off you don't like it.' And I said: 'You're so wrong.' I don't know if she believed me, but it was true." Even so, Liliana would need to get more thorough in the execution of her next work.

She began visiting Horacio Cadenas's studio, in Palermo. Horacio recalls: "She didn't want to immortalize herself, she didn't have a sculptor's outlook, that search for what's balanced, even, poised; she wanted to make things to display, then she'd dump them. What I most remember is that she go on making and making stuff all day long. She didn't care about technique, noble materials, craftsmanship. When she came to me, she wanted to know how to work metal. I always said to her: 'Liliana, you're a genius: you don't have the faintest idea about sculpture, yet you just dive in and do it.' She had miraculous powers of will."

From her apprenticeship in Cadenas's studio, plus the support of Luis Rinaldi—who, as well as her partner, was a goldsmith—came her most meticulous work. When Liliana met Rinaldi, she was using wire to hold her objects together. "She had works that were pure temperament, but poorly manufactured. She was brimming with ideas but didn't know how to make them. In my studio in Acassuso, we made some bases in brass and iron." They would be used as the platforms on which to mount some tentacular-shaped branches. In September 1988, Liliana exhibited them in the show, *Madres y Artistas* [Mothers and Artists], at the Museo de Bahía Blanca, alongside Elba Bairon and Marcia Schvartz. "I was back there not long ago, and people still remembered that show," Marcia remarked.

She was, at the same time, producing a more provocative kind of work. When Monique Altschul invited her to take part in Mitominas [Mythomines], in 1988, at the Centro Cultural Recoleta, the proposal could not have been better timed: the show revolved around blood and also evoked myths, a subject that had already appeared in Liliana's work, and would do so again and again. For this occasion, she chose to display a meter-high Christ from a santería, with a catheter issuing from its arm, like a blood transfusion connecting to the wounds. "After all," she thought, "you don't get a bigger myth than the blood of Christ." Marcelo Pombo, who visited the show, recalls: "In retrospect, it was a variation on Ferrari's Civilización Occidental y Cristiana [Western Christian Civilisation]. Not to mention the theme that—though not many people knew about it—she had AIDS." Two days after the opening, a Catholic group ordered Giesso to withdraw the work, "Even in those days," tells Pombo, "the parasites of the Pilar Church were controlling what was being shown in Recoleta." The Christ was never recovered.

A year earlier, through Roberto Fernández, Liliana had started teaching classes for *Morphology I* in the Graphic Design BA course at the Faculty of Architecture and Urbanism, University of Buenos Aires. New degree courses had opened, and there was a big commotion—and how she loved to feed the fire—over her Introduction to the Visual Arts classes. Strange things were said to happen in them. It was the art department. Some days students from other degree courses could be seen, with their faces glued to the glass, trying to

decipher what was going on in those highly unorthodox classes. The syllabus, which has survived, indicates that they were probably "developing the perception and observation of real and imaginary situations or stimulating the development of intuition and sensibility." These very ideas would be explored by Liliana in the workshops she offered in Estados Unidos. Back when Guadalupe Fernández enrolled in her classes, there were just two students: "The classes started with tea and honey, which was almost like a ritual. Then we'd look through some books, and just by looking at them with her, she'd open up your mind and teach something to do with a way of seeing. She led you through the idea, she talked a lot. She never gave classes in the formal sense: she was highly critical of anything prepackaged." But as there was never any money, the classes eventually faded away. Then, in 1991, she taught a workshop on Sculpture and the Object, at the Rojas. Here again she set out her objectives in writing: "To create skills and criteria to allow students to solve problems with minimal means; we will deal with the subject of space and how to dramatize it, and encourage the execution of collective works, while relating the group with workshops in other disciplines. We consider it important to exhibit any works carried out." Marcia Schvartz, who taught the Drawing and Color workshop at the Rojas, says Liliana only lasted a few months because she couldn't stand the lack of tools and infrastructure. Others say it was the cold, which was then beginning to bite (it was May), that acted as a disincentive. What is certain was that her health was becoming more delicate.

### Cleaning

If life is a vessel we fill and fill, after stuffing it to bursting point, Liliana now began to empty it, to slough off everything foreign and contingent. By the time María Bernarda Hermida came to Estados Unidos, it was 1989, and Liliana had already begun to put her life in order. She had painted the walls of her house white with Loxon paint, removed some of the more terrifying bugs hanging about even in the bathroom, laminated the floors, and cleaned out every corner. Her room became a microcosm. Like someone entering a hermitage, you had to bow your head a little to get in because the lintel was lower than the others in the house; inside was a bed and a small

white formica bar table with sawn-off legs, on which rested a gilded plate full of fruits, nuts, almonds, or honey, and a glass jug (if there was a bottle, she would remove the label), a white light with an opaline glass shade hung on the wall, and in front of the bed, there was a painting by Guadalupe Fernández of a raging sea crashing against the rocks; everything else was white—a monastic whiteness, but also the whiteness of a clinic interrupted only by a purple ceiling, because purple was the color of transformation. Later, in the dressing room at the entrance to the bedroom, she set up an altar. On it, she placed some of her objects, photos, stones, wooden necklaces, and candles. Liliana organized her schedules and started look after what she ate, steaming her food, eating lots of garlic and parsley, chewing ginger when she had a sore throat. She was also self-administering crotoxin, but she kept that quiet.

Nowadays, when dirty copies of the *I-Ching* wither and fade on bargain book tables, it's hard to imagine the late '80s state of mind without wincing, when the pursuit of esoteric ideas was like a treasure hunt (*El Porteño* put out the *I-Ching* with every issue of the magazine). It was an atmosphere that seemed to reprise the turn-of-the-century mania for occultism: an atmosphere of holistic exhibitions, reiki, therapeutic shamanism, the pursuit of yogic and mystic paper trails through the Kabbalah, and, in extreme cases, of joining any type of initiation cult whatsoever, provided it didn't initiate you into the advancing world of capitalism.

It was with María Bernarda that Liliana would explore her more esoteric side: a stage of Zen Buddhism, reiki, yoga, meditation, and Bach flowers. "She had a side that was crying out for purity," says María Bernarda. "I introduced her to a floral therapist, and she went to see her several times, then gave her a cage with an open door and a golden egg inside, and on the door, a cross with a heart of Christ." They also used to lock themselves in the bedroom with the cards to do a reading: "What do you see? What do you see?" Liliana would ask anxiously. On one occasion, María Bernarda did her birthchart for her: "When we analyzed it in Casa 13, someone emerged who might have been a surgeon: someone who could open and cure."

One day, María Bernarda made a journey to the north of Chile to take part in a meditation group. When she

returned, they were chatting in the kitchen, and Liliana looked at her and said: "There's a look about you, where you been?" A month later, Liliana was off to the Valle del Elki. She returned with two Buddhist monks and put them up in her house. "But the monks weren't very strict: they drank and screwed each other, although they were trying to practice detachment at the time," says María Bernarda. Truth is, Liliana was never orthodox (in one diary she noted: "I hate fundamentalism"). All she wanted was to know, and the more, the better.

Maybe that's why Liliana Maresca seems to be herself all the time and, at the same time, someone else all the time. What Fernando Fazzolari called "a Zelignian attitude," or what Marcos López, when he looks at the photos he took of her (Liliana dressed in cape and beret like a Parisian newly arrived on these shores, in the Plaza de Mayo; Liliana with her face covered by a terrifying nylon stocking in front of the steps of the Museo de Bellas Artes) describes as "the interplay between chic lady and crazywoman." The performative element in her personality is key: she adored the game of playing characters: the lady in a smart suit with an attaché case for an opening, the poor prole in the Warnes hostel, the little Third World nun at the gates of her daughter's school. This polarization may be the origin of the inscrutable side of her personality.

### Alchemy

Brutal dirt-covered objects had given rise to a more stripped-down work, work more focused on itself, more precise. April 25, 1989, Liliana Maresca exhibited *No todo lo que brilla es oro* [All That Glitters Is Not Gold] at the Adriana Indik Gallery. It was her first solo show. There they were, invested with the majesty of the mountains, her branches and roots on their metal bases. No todo lo que brilla es oro was also the name of one of the works: an oaken box from a ship named "Diamond" that had gone down in the port of San Lorenzo, containing some golden prisms and a little ball. She also exhibited her *Perro ajusticiado* [Executed Dog] in the same show: the petrified head of a dog inside a safe, alongside 666, that scorched cash register of 1983, no doubt linked to money as the demon of the world.

Liliana had started to read about alchemy. Her reading may have inspired her interest in the transformation of

metals, whence the apparently smooth continuity between the branches and their brass bases. A text found among her papers transcribes the *Visions* of Zosimus of Panopolis, a third-century alchemist and gnostic, author of the most ancient alchemy books known. Liliana's friends remember her turning the text over in her mind for days, underlining, making notes in the margins.

The transformation of material found its most polished form in *Recolecta*, an installation at the Centro Cultural Recoleta that opened on November 27, 1990. The show exhibited four cartonero's carts in various different scales and materials. She displayed a real cart next to one of the same size but spraypainted in Loxon white and two shrunken versions of the same cart in silver and gold.

To Liliana, the city looked infected with cartoneros' carts, even when her friends assured her that still wasn't quite the case. But the idea clearly obsessed her, and she clearly wouldn't stop until she had given it form. Getting hold of the cart wasn't that easy: in theory, she had to go to the Albergue Warnes, that Pharaonic building built as a children's hospital in the 1950s, which, by 1990, had become a nine-floor tenement with over three hundred families crammed into it. El Búlgaro, her assistant on that occasion, relates: "She calls me up one day, saying she'd like me to go with her and Roberto Fernández to the Warnes. I thought, coming from where I did, I wouldn't be alarmed, but when we got there the place was horrific, people crapping in the elevator shaft, and Liliana standing there in her skimpy miniskirt, talking to the guys natural as you like, explaining what she wanted to do. She said: 'They work with garbage.' She offered to buy two carts from one guy. The guy told her he wouldn't sell them to her, he'd lend them to her, all he wanted was for her to pay him the trashload. She did. They told her, 'Rest assured, Señora, we'll get it to you,' all respectful of the girl. And she installed it just as it was, in the gallery in Recoleta, all smelling of shit." The Warnes—the symbol of Argentine progress cut short—and the cart—its distressing result—condensed in an alchemical transformation that dragged them out the mud and turned them to gold. Recolecta, would be a homge, a prayer, and a vision of the inevitable. A year later, the government dynamited the place, and scavenging spread across the city.

Liliana's works—the ones Ana López once described as "critters that looked like they came from the past, but

now we see they came from the future"—inhabit a mythic time, an eternity that places them outside this world, like the monolith in 2001: A Space Odyssey. Liliana's ability lies not in looking to the future but from the future. Standing there, where we haven't yet got to, she looks back and discovers the ruins of a culture whose dénouement only she seems to be seeing. She looks at the things of our world with the distance of an archaeologist looking at the rubble of Pompeii. In her next show, Lo que el viento se llevó. La Cochambre [Bric-à-Brac: Gone with the Wind], the parasols and tables from a retreat in the Tigre Delta become the corpses of a summer of fullness, or rather its fossils: those mineral particles that fill the form of an organism that has rotted away, a sort of wax cast of a species that has disappeared.

### A Way of Seeing

Liliana was walking down Calle Florida one day, with Martín Kovensky, when she suddenly saw a fluorescent tube in a pile of garbage. Almost without interrupting the flow of conversation, she grabbed it, smashed it on the floor, then walked on like nothing had happened. Like she'd brushed off some dandruff. But more than anything, like she couldn't stop seeing. The first thing she did when she got to Cabo Polonio was to remove the mosquito nets from the windows and clean the windows facing out to sea. María Bernarda Hermida recalls the long walks along San Marcos Sierras, how Liliana would look at everything, garbage and nature alike: one night, when they went into the woods, they came across a dog hanging from a tree. Liliana stopped dead, transfixed by the image. She took it down and took it back to the house. Out of it came Perro ajusticiado [Executed Dog].

Jorge Gumier Maier once described her as a mystic in the desert or a monk before raked sand. José Nola, her assistant, was always impressed by her clarity of thought, how she never hesitated when it came to taking the vital steps to make the work. As if the defining thing about Liliana were a way of seeing in an enlightened state, and her works visions that came in flashes she wasn't entirely in control of. You can't approach visions, you can only let them come. "It was a visitation of the world, the start of a satori," remarked Fernando Fazzolari, "or rather, like a spoonful of wasabi."

Liliana's first show at the Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas marked the start of Jorge Gumier Maier's administration as director of the gallery, which was still a poorly-lit rundown corridor in those days. In 1989, Liliana produced *Lo que el viento se llevó. La Cochambre* [Bric-à-Brac: Gone with the Wind], an installation consisting of lots of umbrellas, tables, and phantasmagorical rusted chair frames, all reduced to little more than skeletons. Scattered all around the room were blocks of cement, threatening spikes, a handful of bones from what had once been El Galeón de Oro, a glamourous retreat in Tigre built in the 1960s. During the opening, Batato Barea gave a performance in which he recited "Sombra de Concha" [Cunt Shadow], a poem by Alejandro Urdapilleta.

Liliana had seen these objects from the boat on her way to her island home. "When I saw them they made me feel this universal deterioration, this solitude in the company of others, this staring-at-myself in a mirror and seeing nothing more than my face... A caricature... I recently read a catalog by Gropius for the Bauhaus, and that filthy chair thing feels to me like the anti-Bauhaus." Like she did with the little carts, Liliana again worked with the detritus of a civilization. If the carts went from mud to gold, the umbrellas came from gold to become mud. On one occasion, Fabián Lebenglik wrote that Liliana Maresca's work "refuses to be disciplined in any categorization, but essentially refuses to be classic because the classic appeals to but doesn't disturb the observer's present..." For Liliana, beauty didn't form part of either the essence or the definition of art. Beauty for her was an option, not a condition, because in a work the beautiful is a way of awakening feelings of affection and wellbeing, and her concerns lay elsewhere: her concerns were to understand how a thought is embodied in a material object that transports it, what the thought expressed non-verbally by a work is, and what can she do with those possibilities, in order to give us a good rattling, like someone grabbing a rag doll and shaking it violently. Or, as she put it: "how to make things that give people a kick in the balls."

That mania for disturbing people. Liliana and Ana López had a group called "Las Perras Producciones" [Bitch Productions], "basically women who were more alone than a pond in the pampas and met to talk about men." She also had another even more combative parallel

group, called "Afinidades Mínimas" [Minimal Affinities], a mixed bag of actors, artists, and musicians who had banded together to occupy the docks in Puerto Madero until the police kicked them out. The group never got properly organized and, toward the end of 1989, the government shadily sold off that public land where Maresca used to walk till she lost herself. The area ended up in the hands of a private company that turned it into a charmless artificial playground for the rich.

### The Rite

By 1991, another carnival, the Menem administration, was under way. A string of scandals forced the Argentine Episcopal Conference to declare that "there existed widespread corruption" throughout the country. In January that year, the so-called "Swiftgate" scandal broke: a request for a kickback from the American food processing company Swift. Amira Yoma was incriminated by the Spanish justice system in a maneuver to launder drug money and had to leave her post as President Menem's Secretary. Miguel Angel Vicco, the President's Private Secretary, was allegedly involved in the sale of contaminated milk to the Ministry for Health and Social Action. Meantime, several famous figures benefited from importing cars for the disabled, and the President drove at 180 kilometers per hour from Buenos Aires to Pinamar in a Ferrari he'd been given.

A year earlier, Liliana's aunt, Norma Maresca, had died. Elba Bairon recalls a telephone call. Liliana had just got back from the Berazatégui Cemetery: "Hey, you won't believe what I saw," she said. "I was walking around the grounds of the cemetery, and I see this awesome thing: these huge pieces piled up out in the open." They were the zinc linings for coffins, the only things that survive the fire of cremation. This chance encounter, the Gulf War, which had broken out in early 1990, and her own illness, provide the biographical explanations behind her next show, Wotan - Vulcano [Wodin—Vulcan], an installation displayed in 1991 in the Centro Cultural Recoleta's Situation Room, a space created by Miguel Briante, the Center's then director, for artists to respond to realworld events.

Fernando Fazzolari said *Wotan - Vulcano* was like reaching the gates of hell: the walls of what looked like a chapel were painted red; the floor gold; on the back wall, a kerosene lamp gave out a dim light while wisps of

smoke from piles of incense wafted indolently around the room to the rhythms of Arabic music. A set of coffin linings were stacked untidily on a red Arabian carpet.

The linings had been lent by Chacarita Cemetery, but whoever delivered them had omitted to clean them. When they reached Recoleta, the panels were giving off a suffocating stench of death. To make matters worse, the show overlapped with an opening in the next room, an event attended by Mayor Grosso and his entire entourage regarding the privatization of public spaces. Soon, the table of finger sandwiches and drinks was invaded by the smell, and everything had to be removed through a window. Liliana spent hours tearing off bits of shroud still clinging to the zinc panels. Then, as in a ritual, she cured the linings with fire.

Adriana Miranda's video Frenesí [Frenzy] shows Liliana in a striped top setting up the coffin linings like someone moving furniture. Eduardo Stupía recalls: "There was nothing gloomy or macabre about her when she talked about the curation of those caskets (not in the sense of curatorship but in that of asepsis), about the cleaning she'd had to put them through, she spoke with the naturalness of the professional artist discussing the preparation of a canvas or the paint." At the time, she recounted: "My friends hated me. Why o why did I have to insist on that subject that comes to everyone but they prefer to ignore? But I exhibited and I had to go to the wake every Friday, Saturday, and Sunday. I think my mission in life is to pester."

Liliana seemed to be taking the last few steps in a process of alchemical transformation. Wotan, the king of war and Vulcan, the king of fire, now appeared as the most extreme outcome she could aspire to: fire would finally allow the transmutation of the soul toward the higher states of existence. Liliana was performing her old operation of making the negative positive. Trash became gold, death life, dark light. As an initiation rite, *Wotan – Vulcano* provided an opportunity to confront what, for Mircea Eliade, is man's eternal nostalgia for finding a positive meaning to death.

### The Book of the Dead

Death, always present in Maresca's works in one form or another, and purification by fire as the closure of a process, would reemerge in her next instalation, *Ouroboros*. Liliana didn't have a large library but did have her favorite bedside reads: the *I-Ching*, the great masters of Taoism, and, not by chance, Jung, for whom alchemy was first and foremost a spiritual search in which the alchemist, trying to find the mercurial spirit in the elements of matter, would eventually find it within himself. Liliana also wrote constantly. "At any meeting," recalls Ana López, "you could see her with her little notebook jotting down ideas, stuff people said, all the time she'd write and write non-stop, and as she wrote, she'd laugh. The laughter of a princess." But Liliana was no intellectual; indeed, she despised academicism, received ideas, truths that allow themselves to be copied in notebooks. She believed that reading could be dangerous if, instead of waking us up to the personal life of the spirit, it tended to lull it to sleep.

When Julio Sánchez invited her to take part in Opciones en 3 dimensiones [Options in 3 Dimensions], a show at the Faculty of Philosophy and Letters, she said: "When I got there, I came across all those languid types, the fetishism of ideas and books and asses in chairs. No way was I going to take a sculpture there! What was I going to do? Erect yet another fetish amidst the fetishes?" So, Ouroboros was born: a huge snake devouring itself, the symbol of eternity, made from pages torn out of books and covering it like scales. Julio Sánchez recalls: "Many students felt annoyed because the set reading list was being destroyed before their eyes. Liliana wanted to show that that knowledge fed itself in a vicious circle but wasn't nourished by life and got nowhere near the essence of it." Ouroboros, for Liliana, represented the death of culture, a fossil that had to be set free from that intermediate state in which it lay dying. And so it was. In a private ceremony, with barely anyone present, Liliana set fire to her snake: knowledge had left a space available.

# Party's end

Since antiquity, initiation ceremonies have had closing parties. *La Conquista* [The Conquista], which opened December 18, 1991, in the Centro Cultural Recoleta, once again assembled artists in a mega-exhibition (albeit with less brio), just the way *La Kermesse* had six years earlier. It all stemmed from a talk in Bar Bolivia in mid-1989 between Liliana, Schvartz, and Bairon. Later on, there would be hundreds of meetings, meals,

and more talks to follow. Beatriz Velásquez, a lady of good financial standing, got excited about the project to the point that she offered to act as its producer and dig up the sponsors. Bairon recollects a couple of meetings at Velásquez's luxury home, glasses overflowing with delectable wines but she also recollects how the initial impetus gradually faded with the daily complications of organizing the event. The financing never materialized.

By that time, there were already more than a hundred artists in all disciplines engaged in the project, even the Mari-Mari comparsa from Gualeguaychú, whom Liliana had gone to special lengths to contact on one trip. She insisted La Conquista shouldn't be presented linearly but simultaneously: America was the subject of the Conquest and the artists could respond to that in a thousand different ways. There was the installation by Paul Renzi, showing a flat earth with ships falling over the edges; El Búlgaro and some emaciated monkeys playing with little different colored mirrors; Oscar Smoje, with the pictures and objects evoking the remains of an ancient civilization dwelling on the banks of the Maldonado Stream, in Palermo Viejo; Marcelo Pombo with his stand of Bárbara brand rice. The show was dedicated to Batato Barea, who had died on December 6.

Within the "multimedia show," as Liliana called it, she exhibited her installation, *El Dorado*, a truncated pyramid measuring 5.60 meters at the base and reminiscent of a gold ingot. On it, rested a golden sphere and a golden square. A red carpet, like the ones laid before the seats of European kings, crossed the gallery to a throne, beside which a computer printed statistics of an equation attempting to calculate the kilos of gold transported to Spain as against the liters of Indian blood spilled.

Like many of her previous works, *El Dorado* was bound up with myth: an ancestral ceremony related how an indigenous chief covered in gold walked into the waters of the sacred lagoon while shamans threw gold and emerald offerings to their gods. The ceremony disappeared years before the arrival of the Spaniards in America, but its legend attracted waves of conquistadors and fortune seekers to a small lagoon in the Colombian Andes. The mythical city of *El Dorado* was never discovered, but the search fueled the greed and imagination of the Europeans.

The installation functioned on tension: just as gold was a sacred metal for indigenous communities, the symbol of fertility and life, for Europeans it meant greed and human misery. "Gold is the god of men who brings death," wrote Liliana in some sketches for the installation. But in Chinese alchemy, gold is also a universal medicine, akin in its qualities to the elixir of life. In a way, what appeared in *El Dorado* was the idea of knowledge as something that schematizes and ignores differences—knowledge as an unknowing that blinds us.

"Why make it in 1991, when you could have waited till the following year, the actual quincentenary of the Conquest of America?" someone asked Liliana. "Because it's now or never," she replied.

### **CHAPTER III**

### **Letting Go**

In the first chapter of Marguerite Yourcenar's The Abyss, a man leaves his city. Worried, his cousin asks where he's headed: "Hic Zeno," he answers. "Myself." That's the book: a journey to the other side of oneself, to the desire to be different we all carry about with us. The Abyss is also a treatise on alchemy. The "black work" is the moment of dissolution of the outward appearance of the things we cleave to with our minds, hands, and teeth. Liliana Maresca was starting to let go. In December 1992, she made Espacio disponible [Space Available], an installation at the Casal de Catalunya. Marcia Schvartz was exhibiting her paintings in the adjacent room. The installation consisted of three posters. The one in the center was an A-sign board with black lettering on a white background and read: "SPACE AVAILABLE | SUITABLE FOR ANY PURPOSE | LILIANA MARESCA | 23-5457 | FROM 3-12 TO | 24-12-92." To the sides, on the walls, left and right respectively, were two smaller signs, saying: "AVAILABLE | 23-5457," and the other "SPACE AVAILABLE." Fabián Lebenglik pointed out that the show challenged the rules of the market and its monstrous stranglehold on artists. But, as so often in Liliana Maresca, the work has that artichoke quality, where leaf after leaf can be removed before getting to the heart of it. The text of the show was accompanied by a fragment from Zhuang Zhou: "I too shall empty my desire to walk

without direction, ignorant of my whereabouts. I shall go and return without knowing where I will stop. I shall go and come not knowing the end of my wanderings. I shall wander through vast spaces." With her ideas running ahead of her body, Liliana was perhaps beginning to become aware of her own disappearance, to cast ligth on the space she would leave vacant. To carry out her opus nigrum.

Liliana Maresca's work can be grouped into stages in a general transmutation: her early objects, La Bufanda, and La Kermesse delight in the baroque clutter and refuse of the sacred feastday; the branch series, Recolecta, and Lo que el viento se llevó evoke alchemy, the first steps—the nigredo—in the process of transmuting mud into gold and gold into mud; Wotan - Vulcano and Ouroboros added the rite of asceticism by fire. And both the great sacred feastday and the transmutation of metal would reach completion in La Conquista and El Dorado. Once the rite was completed, the dematerialization began. In that sense, Espacio disponible was linked to the next show, *Maresca se entrega todo destino* [Maresca Delivers Herself Up For All Purposes], a photographic performance from 1993 featured in issue no. 8 of El Libertino magazine, produced by Fabulosos Nobodies (Roberto Jacoby and Kiwi Sainz's "production company with no product"), wardrobe by Sergio de Loof, and makeup by Sergio Avello. Fourteen photographs in sequence taken by Alejandro Kuropatwa show Liliana in nothing but a skimpy striped t-shirt and white shorts, and a teddy bear in suggestive poses. At home, Liliana told her friends that what she really wanted was to meet someone. Later, in an interview: "In my work, I'm talking about love, coming together, friendship with someone else. I'm rescuing the possibility of enjoying my own body, which wasn't made to suffer but to enjoy."

A few days after publishing the ad, she went to Europe to visit her brother Miguel. She stayed two months and, on her return, made a selection of the telephone calls—panting and all—she had received. The work continued in those calls. She interviewed four people. "This is the first time I've had any feedback from a show. The public are people who are outside the visual arts circuit; they don't call me up to tell me how good your work is. The reception's generally more basic: obviously the more basic, the more people you reach."

In terms of their more conceptual take and their dematerialization, but also of the intuition that their esthetic ardor inhabits the erotic, *Espacio disponible* and *Maresca se entrega* function as a pair.

# Outside looking in

"Power is the ultimate aphrodisiac," said Henry Kissinger. Something of that rush was being experienced by María Julia Alsogaray in the cover photo of Noticias magazine, kneeling on some snow that seemed to have been made just for her, wrapped in nothing more—or less—than a fur coat. And Liliana seemed to have spotted something of that when she put on her installation, Imagen pública - Altas esferas [Public Image—High Spheres], at the Centro Cultural Recoleta in 1993. The presentation posters and postcards showed her naked, lying on giant black-andwhite blowups of politicians and personalities from the world of Argentine entertainment. The walls and ceiling exhibited, among others, the obscene María Julia, the art impresario Gerardo Sofovich, General Videla, President Carlos Menem, and comedian Alberto Olmedo. Liliana had immersed herself in the archives of Página/12 newspaper to select the material. She then blew up the images and mounted them on panels, with which she covered the walls and ceilings of the gallery: the result was a visual summary of the circus of the last few years. The spectator felt surrounded, a little fish observed by deformed faces through the glass walls of its tank. The panel in the ceiling slowly dripped ink (at one point, it was attempted to use blood) which, like a clepsydra, steadily filled a container mounted on a podium.

There is a series of photos in which Liliana wears a jacket like a checkerboard of large black-and-white pictures. She is reclining on the images. It looks like a tacky photomontage, but what it illustrates is how she has blended into the other public figures. It's a strange photo, in which Liliana seems to look at herself from outside, no doubt fearing she might wind up as just another image in this carnival of monsters. Shot from above, it suggests someone falling backwards, an abyss receding from the eye of the observer.

The previous year, during the summer of 1993, in Cabo Polonio, she had mentioned she wanted to do a large installation with giant cement blocks. She wanted to place them along the shore and leave the water to cover,

rearrange, and uncover them at its whim ("Will Amalita Fortabat want to bankroll the project?" she asked her friends). The work may have been inspired by the sight of an old boat shipwrecked on the coasts Cabo Polonio. Maresca used to stand on the rocks and watch the tide covering and uncovering the remains. The idea must have been milling around her mind when, after Altas Esferas, Liliana took the panels to the waterfront for a photo-performance. She set them up there, amidst the rubble and garbage, on the banks of the Río de la Plata, a river that once cleaned but now soils. Embedded in the debris, the images resemble pieces found in an excavation, the ruins of a country laid waste. In 1999, Tato Bores would create the character of Helmut Strasse, an archaeologist who, in the year 2492, wondered about the vestiges of Argentina, a country that had disappeared 500 years earlier. A badge appeared, bearing the image of Servini de Cubría, while a voiceover said: "Myth, legend, or reality?"

### **Frenzy**

"When I was a little girl I used to get sick so they'd look after me," Liliana once confessed to Lucrecia Rojas, her partner in those last years. But it was no longer a game. The disease she had kept at bay till then had begun to advance: in March 1992, she contracted pneumonia. In June that year, she had a bout of meningitis which she got over without too many complications. But around mid-1993, Liliana suddenly seemed to give up the ghost. When, in early 1994, the meningitis reappeared, this time it caught her weary. That was when she came up with the idea of holding a retrospective of her work. She grabbed the phone and called Jorge Gumier Maier.

In previous years, Liliana's hospitalizations at the Ramos Mejía Hospital had been painful but also kind of funny. She had a court of women looking after her: they would take it in turns to watch over her, sleeping in a cot; they hung photos of beefcakes on the walls of her room; they would fill the place with flowers, music, and perfumed bed linen. Graciela Paola recalls: "We weren't going to let her be a little invalid in white, not on your life." One day, Liliana, amused to see the sparks flying as her friends vied for her love, said quietly: "I'd like some exotic fruit to eat." They immediately trooped out en masse in search of kilos of watermelons, kiwi fruit, and mangos.

But with that second bout of meningitis, she no longer wanted to be hospitalized. They took her to Estados Unidos, where Ezequiel Furgiuele set up a little bell attached to a cord running to a front room and a group of five took it in turns to care for her. When she was feeling bad, she would ask them to prepare her an avocado milkshake— "just foamy enough, kinda moussy"—and, on her night table, she always had the golden plate with oranges in segments. One day, she asked them to make her some pineapple jam because it reminded her of San Marcos Sierras, where she'd dreamed of setting up a nursing home for all her friends.

Liliana was getting weaker. She'd brought back a wooden Pinocchio from her trip to Italy, in 1993, and had used it for certain drawings. There are those who see in her Pinocchio a mockery of Carlos Menem and his endless string of lies, but the fact is she felt a little bit Pinocchio ("Truth was, Pinocchio was seriously ill," as the song went , "then came the protective fairy, and seeing Pinocchio was dying, gave him a fancy heart, and Pinocchio woke up smiling"). Lucrecia Rojas recalls that "Liliana drew a certain parallel between behaving badly and AIDS as a punishment, plus the fact that the clumsy way she walked due to the disease made her laugh." Later, she made a mountain-shaped plaster base painted purple and orange, and placed the Pinocchio on the summit.

Her medication began to affect her sight. A little before or a little after, she began to use pastels to do her drawings of little faces. Just a few strokes shaped an elongated face, sometimes laughing, others crying, still others looking worried. Liliana, who had been so physically strong, now had to rest. Lying in bed, she would scrape the pastels over the paper. In the drawings and poems that began to multiply in her last few months, she found a way to keep on representing. Several of these drawings were exhibited in Sara García Uriburu's gallery in June 1994.

Meantime, at home, a disc by Eydie Gorme e Trio Los Panchos played non-stop, morning, noon, and night. One day, Liliana told Lucrecia: "It must be good to die." At the start of August, she said she'd like to see the water. They took her to a house in San Isidro, where she sat meditating under some trees, watching the river. Then she said she'd like to see the sea. August 10, they took her to Necochea and carried her down to the beach, piggyback.

Ten days later, she asked them to help her stand: then, she wrapped her head in a turban like some Queen of Sheba and, in front of her bedroom mirror, asked: "Do I still have any of my old beauty left?"

Physical deterioration must have been especially painful, the more so in such a beautiful woman. The summer of 1994, in the house she rented on Cabo Polonio, Liliana had found a twisted branch. There's a home video where she can be seen casually placing the branch on an oval mirror while, laughing, she says to the camera: "There it is, behold the work of art." "Did you find it on the beach?" someone out of frame asks. "No," she says, "it was here when I arrived." Back in Buenos Aires, that branch, painfully gnarled, would bear the same name as the retrospective: Frenesí. On a piece of paper, she wrote: "Frenzy: a furious delirium; a violent overexcitement of the spirit."

Liliana set to work on *Frenesí* at the same time she began to outline her retrospective. It would be her last work, completed a few days before the opening. Demián Borgarini tells: "*Frenesí* is the work that comes closest to Liliana's suffering in this world. We had many failures because we couldn't find the exact color for the base. We tried thousands of acrylics before we hit upon the right one. At the end, she could barely see; I'd take hold of her hand and run it over the base, and she'd say to me: 'Yes, that's the red I want.'"

Everything was speeding up. Liliana joked, saying she'd wind up going to her retrospective in bed, like Frida Khalo. Later, in her notepads, she mused: "Will I go in a wheelchair? How embarrassing." But she kept an eye on every last detail. When Fabián Lebenglik and Gumier Maier went to visit her to finalize details, she sat up in bed to receive them; then she listened intently and gave her opinion on everything.

Frenesí opened November 4, a retrospective of ten years of Maresca's career: her first objects made of trash, the branches mounted on brass bases, photos of the installations, and some new objects Maresca had produced between 1991 and 1992, such as Séptimo escalón [Seventh Step], El cíclope [The Cyclops], Payaso [Clown], and El Ojo Avizor [The Watchful Eye], El Pinocho [The Pinocchio], as well as her little faces. Maresca did not attend the show but was able to watch a home video of the opening. Nine days later, November 13, 1994, she died

as she'd requested, surrounded by jasmines. That afternoon, the power went out in the neighborhood, and they had to go out to buy candles.

In her last days, Liliana Maresca knew there are no final answers to the great questions that beleaguer the artist: What is beauty? What is truth? What are life and death? Between the sacred and the profane—love, lust, cruelty, time, pain—Liliana examined every inch. The day will come when people use the phrase "à la Maresca" to express their astonishment at an exceptional way of being.

Originally written in September 2005 for the book, *Liliana Maresca. Documentos*, Libros del Rojas, with the collaboration of the following interviewees: Almendra Vilela, Silvia Maresca, Miguel Maresca, Julio Vilela, Lucrecia Rojas, Patricia Borgarini, Ezequiel Furgiuele, Graciela Paola, El Búlgaro and Patricia, Martín Kovensky, Marcos López, Marcia Schvartz, Ana López, Elba Bairon, Marta Soriano, Roberto Fernández, Osvaldo Giesso, Omar Viola, Santiago García Sáenz, Elena Tritek, Horacio Cadenas, Guadalupe Fernández, Coco Bedoya, Cristina Villamor, Fernando Noy, Adriana Indik, Luis Rinaldi, Fernando Fazzolari, Demián Borgarini, José Nola, María Bernarda Hermida, Marcelo Pombo, Alberto Laiseca, Eduardo Stupía, and Julio Sánchez. Without them this story would never have been told.

# Liliana Maresca: Timeline

by Laura Hakel

#### 1951

Born May 8, Avellaneda. She lives with her parents, María Magdalena Kaintz and Miguel Ángel Maresca, and her brothers, Silvia and Miguel.

#### 1963

She starts high school at the Colegio María Auxiliadora in Avellaneda. She joins the novitiate for a spell.

### 1966

Military coup against Arturo Illia's government. Juan Carlos Onganía is appointed president of the self-proclaimed "Argentine Revolution" by the Junta of Commanders.

#### 1968

Creation of the Centro de Estudios de Arte y Comunicación, directed by Jorge Glusberg, later the Centro de Arte y Comunicación (CAyC).

After censorship of Roberto Plate's work *El baño* [The Bathroom], in *Experiencias 68* at the Instituto Torcuato Di Tella, participants decide to withdraw their works and destroy them on the public highway.

Tucumán Arde [Tucumán is Burning], a collective multidisciplinary project of research and social condemnation, based in the CGT's headquarters in Rosario and Buenos Aires, where it was closed by the censors. Participants included Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby, and Norberto Puzzolo.

### 1970-1972

She marries Carlos Vitale and settles down with him in the Belgrano quarter of Buenos Aires. On separating, she soon moves to a *budget hotel* on Calle Azcuénaga.

She begins her studies at the Escuela Nacional de Cerámica.

The Grupo de los trece is formed, composed of Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Victor Grippo, Carlos Guinzburg, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Julio Teich, and Horacio Zabala.

Emergence of the Montoneros guerrilla organization from the left wing of Peronism.

Announcement of the presidential ticket of the Justicialist-led electoral alliance: the FREJULI. Hector Cámpora and Vicente Solano Lima won the following year.

### 1973

Juan Domingo Perón returns to Argentina. Following Hector Cámpora's resignation, the Perón-Perón ticket wins the day, with 57% of the vote, and Perón takes office October 12.

#### 1974

Juan Domingo Perón dies and is succeeded as president by María Estela Martínez de Perón. From his post as Minister for Social Welfare, Perón's right hand, José López Rega, organizes the vigilante terrorist group known as the "Triple A": the Argentine Anticommunist Alliance).

#### 1975

She meets Julio Vilela, an ophthalmologist, and moves with him to Lomas de Zamora. Both study at the Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, and take painting classes with Renato Benedetti.

Opening of the Galería Artemúltiple, directed by Gabriel Levinas.

### 1976

March 24, a military coup ousts María Estela Martínez de Perón and the self-styled "National Reorganization Process" comes into force. A Junta composed of Rafael Videla, Emilio Massera, and Orlando Ramón Agosti appoints Videla president.

Systematic state repression and violation of human rights through kidnappings, torture, and the "disappearance" of individuals become routine. More than 300

clandestine detention centers are set up. All activity by traditional political parties is suspended, and left-wing parties are outlawed. The government take control of the CGT, the CGE, provincial governments, and municipalities. Supreme Court judges are dismissed, and Congress is dissolved.

Exile of intellectuals, artists, and writers. Enforced censorship and media control.

León Ferrari goes into exile in Brazil, where he exhibits the work *Nosotros no sabíamos nada* [We Didn't Know A Thing], a collage with newsprint about the appearance of corpses on the Uruguayan coast.

Expreso Imaginario magazine issued in July.

The shows Algunos oficios [Certain Trades], by Victor Grippo and Dibujos y ejercicios de convivencia [Drawings and Exercises in Cohabitation], by Juan Carlos Romero, Emilio Renart, and Juan Carlos García Palou, are held at the Galería Artemúltiple.

The Grupo de los trece wins the Itamaraty Prize at the 14th São Paulo Biennial with *Signos en ecosistemas artificiales* [Signs in Artificial Ecosystems].

### 1978

Birth of her daughter, Almendra Vilela. She moves to Barrio Norte with her family.

She studies painting and drawing in Miguel Ángel Bengochea's studio.

Foundation of *Humor Registrado* magazine, edited by Andrés Cascioli.

Due to the failure of negotiations over the disputed Beagle Channel, Argentina moves troops to the Chilean border in readiness for imminent military action. Papal mediation is eventually accepted by both countries.

Videla is replaced by General Roberto Viola.

In soccer, Argentina wins the 11th World Cup.

### 1979

The Inter-American Commission on Human Rights investigates the disappearance of people in Argentina. Faced with harsh criticism from the IACHR, the government coins the phrase "We Argentines are human and right."

### 1980

Liliana Maresca separates from Julio Vilela and relocates to the Atlantic resort of Villa Gesell with Almendra.

The Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires opens in the old convent and shelter of Recoleta; years later, it would be renamed the "Centro Cultural Recoleta."

The Fundación San Telmo opens with an exhibition of Antonio Berni. Guillermo Kuitca exhibits in the young artists cycle.

### 1981

Back in Buenos Aires, Liliana Maresca and Almendra move into a large apartment at 834 Calle Estados Unidos, in the San Telmo quarter, purchased for them by Julio Vilela. As a landlady, she rents rooms on a temporary basis to the likes of Patricia Borgarini, Ezequiel Fuguiele, María Bernarda Herminda, Diego Kogan, Alberto Laiseca, Graciela Paola, Lucrecia Rojas, Marta Soriano, Enrique Symms, and others. The house was also frequented by Marcia Schvartz, Martín Kovensy, Marcos López, Alejandro Kuropatwa, and Jorge Gumier Maier.

In December, she takes part in the exhibition, *Plástica abierta a los jóvenes* [A Young Person's Guide to the Visual Arts], at the Galería Krass, where she exhibits as part of the Grupo TAF, an engraving studio directed by Fernando "Coco" Bedoya.

Alberto Laiseca writes *El gusano máximo de la vida misma* [The Ultimate Worm of Life Itself] as a lodger at Liliana Maresca's, published in 1999.

The *Teatro Abierto* [Open Theater] cycle stages plays expressing open rejection of the military dictatorship.

August 5, bombs go off at its home venue, in the Teatro Picadero, and it moves to the Teatro Tabaris, with three plays a day being staged and 25,000 people attending. The *Danza Abierta* [Open Dance] cycle is also held that year. Both cycles are repeated over subsequent years.

The fourth *Jornadas del Color y de la Forma* [Conferences of Form and Color] are held, organized by Mirtha Dermisache, at the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Seeking to encourage a closer, more participatory attitude in the public, the Jornadas bring in 18,000 people.

Marcia Schvartz returns from exile in Barcelona and presents *Esto también es Uropa* [This is Urope Too] at the Galería Artemúltiple.

The Galería Artemúltiple hosts the show, *La joven generación* [The Young Generation], with exhibits by Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Eduardo Médici, Alfredo Prior, and others.

In March, General Roberto Eduardo Viola takes over the presidency. He is replaced in December by Leopoldo Fortunato Galtieri.

In July, the "Asamblea Multipartidaria" (Multiparty Assembly) is created, consisting of the Radical Civic Union, the Justicialist Party, the Integration and Development Movement, the Intransigent Party, and Christian Democracy, to demand a return to democracy from the military regime.

The First Resistance March is held December 11.

### 1982

Maresca makes works out of objects and materials found on the street, which she assembles and intervenes.

With Coco Bedoya and members of the Grupo TAF, under the name *Puro Taller de Arte* [Pure Art Workshop], she takes part in *Masas* [Masses], a collective action at the Teatro Margarita Xirgu, where the group dismembered a giant body made of 100 kilos of dough and distributed it to the public.

Every part had a notice saying things like "pan con pan comida de zonzos" (literally, "a bread only sandwich is a fool's meal", with a similar meaning to "variety is the spice of life"). Inside, it contained objects like nuts, rusty wire, and dolls.

Omar Chabán, Sergio Aisenstein, and Helmut Zeiger open the Café Einstein, on the corner of Avenidas Córdoba and Pueyrredón.

Gabriel Levinas, Miguel Briante, and Jorge Di Paola set up *El Porteño* magazine, which runs until 1993. Among its contributors were Jorge Gumier Maier, Daniel Molina, Marta Soriano, and Enrique Symms.

In March, the CGT holds the first general strike since 1975, with a mass march on Plaza de Mayo, which ends in brutal suppression.

April 2, Argentine troops land in the Malvinas. 74 days after the start of the conflict and following clashes with the British army that resulted in more than 700 deaths and 1,300 wounded, the surrender of Argentine troops took place.

### 1983

With Marcos López, she does the photographs for the series, *Liliana Maresca con su obra* [Liliana Maresca With Her Work].

In November, she takes part in *La belleza-fealdad de lo cotidiano* [The Beauty/Ugliness of the Everyday], a show organized by Emilio Renart in the studio of architect Osvaldo Giesso.

In January, the government seize issue no. 97 of *Humor* magazine, after an image depicted the members of the military junta as three monkeys who see no evil, hear no evil, and speak no evil. A few days later, the courts overrule the seizure.

Osvaldo Giesso is appointed director of the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, a post he holds until 1989.

In the context of a series of presentations by the Asociación de Críticos de Arte, entitled *Homenaje de las* 

Artes Visuales a la Democracia [Homage of the Visual Arts to Democracy], Marta Minujín builds the *Partenón de libros* [Parthenon of Books] at the intersection of Avenidas 9 de Julio and Santa Fé.

Enrique Symms sets up *Cerdos & Peces* magazine. Originally intended as a cultural supplement to *El Porteño* magazine, it strikes out on its own the following year.

After winning the elections in October, Raul Alfonsín takes office as president, December 10, marking Argentina's return to democracy.

The Third Resistance March uses the motto "Trial and Punishment for the Guilty" and "Appearance Alive." Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, and Guillermo Kexel organize the *Siluetazo* [Silhouette Coup].

### 1984

With Marcos López she does the photographs for the series, Liliana Maresca frente al Museo Nacional de Bellas Artes [Liliana Maresca in front of the National Museum of Fine Arts], Liliana Maresca frente a la casa de Gobierno [Liliana Maresca in front of Government House], and Liliana Maresca en el Edificio Marconetti [Liliana Maresca in the Marconetti Building].

She holds a solo exhibition in the offices of *El Porteño* magazine, where she displays works like *Pajarón* [Dumb-Ass], 666, *Madre con niño* [Mother and Child], *En el banquillo de los acusados* [In the Dock], *Que salga el sol* [Let the Sun Shine]. The same year, its editor-in-chief, Gabriel Levinas, signs her up to write the *La Guía* review section.

She takes part in *Kriptonita Verde* [Green Kryptonite], an exhibition at the Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino, Mar del Plata, together with Juan José Cambre, Sergio Avello, José Garófalo, Miguel Harte, Guillermo Kuitca, Daniel Ontiveros, Pablo Suárez, Paul Menicucci, and other artists. Exhibits a work in cardboard, wood, and fabric, bound up with the iconography of the Crucifixion and later used to illustrate the August issue of *El Porteño* magazine.

In December, she forms part of the exhibition, Artistas plásticos del movimiento por la reconstrucción y desarrollo de la cultura nacional [Visual Artists of the Movement for the Reconstruction and Development of the National Culture], at the Centro Cultural Scalabrini Ortiz, alongside Aída Carballo, Elda Cerrato, Diana Dowek, Fernando Fazzolari, Nora Dobarro, Margarita Paksa, and others.

Foundation of the experimental theater group, *Organización Negra* [Black Organization].

### 1985

She takes part in the collective exhibition, *El depósito* [The Warehouse], with Fernando Bedoya, Hugo Fortuny, Diego Fontanet, Joan Prim, Fernando Fazzolari, Daniel Sanjurjo, and Germán Richger.

In April, in its first presentation, the Grupo Haga—consisting of Liliana Maresca and Ezekiel Furgiuele—staged *Una bufanda para la ciudad* [A Scarf for the City] for the opening of the Galería Adriana Indik.

The same month, she takes part in the show, Liquidarte [Liquidart], at the Casa Puerta Roja, together with Sergio Aisenstein, Fernando "Coco" Bedoya, Alejandro Dardik, Mario Falco, Diego Fontanet, Hugo Fortuny, Ezequiel Frugiuele, and others.

In May, she creates the stage set for Emeterio Cerro's theater play, *Ecogógicas* [Ecogogicals], at the Centro Cultural San Martín.

In June, Grupo Haga puts on the show *Los Mitos del Plata* [The Myths of the Río de la Plata], at the Galería Adriana Indik, where they exhibit objects constructed and assembled from waste products.

In July, with Monique Altschul, the group creates the stage set for Emeterio Cerro's theater play, La Magdalena del Ojón [The Big-Eyed Magdalen], at the Teatro Espacios. Maresca meets Elba Bairon, responsible for wardrobe.

Invited by Omar Chabán, in August, Maresca and Furgiuele collaborate on the stage set of the play *El mundo de las bestias* [The World of Beasts], in the Cemento discothèque.

Alongside other artists, Maresca and Furgiuele exhibit works such as *Cabalgata deportiva* [Sporting Cavalcade], *Mono y esencia* [Monkey and Essence], *Conchita Playera* [Little Beach Cunt], *Peluca telefónica* [Telephone Wig], and *Pareja* [Couple], at Galería 264.

In October, Liliana Maresca and Ezekiel Furgiuele produce *Lavarte* [Laundromart], together with Marcos López, Alejandro Dardik, and Martín Kovensky, an exhibition in a 24-hour laundromat at 1239 Calle Bartolomé Mitre, which they intervene with works, performances, and live music.

At the Fifth Resistance March of the Mothers of Plaza de Mayo, Maresca and other artists take part in a "burning of monsters," made from an array of different objects.

Around this time, Liliana Maresca meets Diego Fontanet, Director of Visual Arts at the Casal de Catalunya between 1990 and 1992.

Omar Chabán opens the Cemento discothèque in the Constitución quarter.

Opening of the photo gallery of the Centro Cultural San Martín, directed by Sara Facio.

The Trial of the Juntas is held, in which the military juntas of the dictatorship were prosecuted for mass human rights violations. Rafael Videla and Eduardo Massera are sentenced to life imprisonment and dismissed from their posts.

The Alfonsín government launches the Austral Plan to try to curb rising inflation.

### 1986

Maresca starts giving classes in Morphology as part of the Graphic Design degree course at the

Universidad de Buenos Aires. After that, she will give art workshops at home.

As part of the 14° Conferencia General del Consejo de Museos. ICOM 86, at the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Liliana Maresca, together with Elba Bairon, Diego Fontanet, José Garófalo, Alberto Jaime, and Daniel Riga stage El tren fantasma [The Ghost Train].

At the end of December, Liliana Maresca and Daniel Riga organize La Kermesse. El paraíso de las bestias [The Bazaar: The Paradise of Beasts], at the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. The works featured were those of old local community bazaars: El sapo [The Game of the Toad], La rueda de la fortuna [The Big Wheel of Fortune], El palo enjabonado [The Greasy Pole], Afrodita [Aphrodite], Máquina Inyertatriche [Inyertatriche Machine], Mazinger Z, La hamaca carril [The Long Swing], El túnel del amor [The Tunnel of Love], El tiro al blanco [Target Practice].

Omar Viola and Horacio Gabín open the Parakultural in a basement at 336 Calle Venezuela, where Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, and Gambas Al Ajillo rehearse at night. Sergio Aisenstein and Ariel Battezzati open Nave Jungla in Palermo.

Argentina wins the 13th World Cup in Mexico.

The Full Stop Law reduces the number of active officers prosecuted for the dictatorship's crimes.

### 1987

Liliana Maresca is diagnosed HIV positive.

She and her friend Marcia Schvartz rent Las Camellias, a house in Tigre.

She attends Horacio Cardenas's studio, where she learns metalwork.

Encouraged by her friend María Bernarda Hermida, she develops an interest in Zen Buddhism. She travels with Hermida to a farm in the Elqui Valley, Chile. First revolt of the Carapintadas, a far-right military group that rises up between 1987 and 1990 to demand an end to legal proceedings against the repressors during the military dictatorship.

June 4, the Law of Due Obedience is passed, exonerating military personnel below the rank of colonel for crimes carried out during the period of state terrorism and military dictatorship.

### 1988

She travels to San Marcos Sierras, Córdoba Province, with María Bernarda Hermida. Meets Luis Rinaldi, who helps her to execute the bases for her brass sculptures.

She puts on the exhibition *Madres y artistas* [Mothers and Artists], with Elba Bairon and Marcia Schvartz, at the Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca.

She stages her *Cristo* [Christ] in *Mitominas 2. Los mitos de la sangre* [Mythomines 2: Blood Myths], a collective multidisciplinary exhibition, organized by Monique Altschul at the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Artists included Carolina Antoniadis, Florencia Braga Menéndez, Omar Chabán, Adriana Miranda, Liliana Mizrahi, Marcelo Pombo, Susana Rodríguez, Andrea Roicciatti, and Elba Soto. A Catholic group from the Pilar Church call for the Centro Cultural to be closed.

She makes costumes and scenery for Omar Chabán's *La invencible* [The Invincible], at Cemento.

### 1989

She puts on the show, No todo lo que brilla es oro [All That Glitters Is Not Gold] at the Galería Adriana Indik, where she exhibits such works as Navegando en un mar tormentoso, proa al sol en un barco de hierro [Sailing on a Stormy Sea, Prow to the Sun in an Iron Boat], No todo lo que brilla es oro [All That Glitters Is Not Gold], Perro ajusticiado [Executed Dog], El atravesado [The Pierced One], La envidia [The Envy], El sol y la luna [The Sun and the Moon]. Jorge Gumier Maier writes for the exhibition catalog.

Takes part in the collective show, Semana internacional del detenido -desaparecido. Muestra homenaje de plásticos italianos y argentinos [International Detainee/Disappeared Week: A Tribute Exhibition of Argentine and Italian Visual Artists], organized by the Mothers of Plaza de Mayo at the Centro Cultural San Martín. Fernando Bedoya, Mildred Burton, Elda Cerrato, Ignacio Colombres, León Ferrari, Jorge Gumier Maier, Adolfo Nigro, Ernesto Pesce, Juan Carlos Romero, Marcia Schvartz, and Pablo Suárez also take part.

At Jorge Gumier Maier's invitation, Liliana Maresca opens the Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas with the show, La cochambre. Lo que el viento se llevó [Bric-à-Brac: Gone with the Wind], at which Batato Barea holds a performance.

Jorge Gumier Maier is appointed first director of the Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas.

The Justicialist Party candidate, Carlos Menem, wins the presidential election May 14, with 47% of the vote.

Hyperinflation gives rise to demonstrations and looting of supermarkets, which end in deaths and arrests, and precipitate Raul Alfonsín's resignation just a few months before completing his term. Carlos Saúl Menem takes up his post in advance, July 8. His government sets out systematically to privatize state enterprises both in services and natural resources, thus affecting hydrocarbons, natural gas, water, electricity, telephony, airlines, and public transport.

The fall of the Berlin Wall, November 9 and 10, marks the end of the Cold War.

### 1990

The Galería Centoria presents the show, *Liliana Maresca* – 1990– *Escultura* – *Objetos* [Liliana

Maresca—1990—Sculpture—Objects]. Santiago García
Sáenz's show runs in parallel at the gallery.

In November, she presents the installation, *Recolecta*, at the Centro Cultural Recoleta, with texts by Fabián Lebenglik.

Miguel Briante is appointed Director of the Centro Cultural Recoleta, a post he holds until 1993.

In December, Menem finishes passing a series of decrees pardoning civilian and military personnel who had committed crimes during the military dictatorship. The measure includes the Junta members convicted in 1985, and over 1,200 people.

Iraq's annexes Kuwait, triggering the Gulf War, in which a US-led coalition invades Iraq.

### 1991

She presents the installation, *Wotan - Vulcano* [Wodin—Vulcan], at the Centro Cultural Recoleta.

She teaches courses in "Sculpture and the Object" at the Centro Cultural Ricardo Rojas.

Invited by the curator, Julio Sánchez, she takes part in a collective sculpture show in the courtyard of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires. Liliana Maresca displays *Ouroboros* there. Other artists include Claudia Aranovich, Danilo Dazinger, Margarita Paksa, Martina Shapiro, and the Grupo Confluencias.

She organizes the collective show, *La Conquista* [The Conquista], with Elba Bairon and Marcia Schwartz. Among others taking part are Juan Astica, Sergio Bazán, Tulio De Sagastizábal, Norberto Gómez, Luis Frieisztav, Jorge Gumier Maier, Marcos López, Duilio Pierri, Marcelo Pombo, Alfredo Portillos, and Omar Schiliro. Liliana Maresca exhibits the installation, *El Dorado*.

In March, economy minister Domingo Cavallo promotes the Convertibility Law, designed to curb inflation. The law sets a fixed 1:1 peso-dollar exchange rate, one of the factors that eventually leads to the economic collapse of 2001, during the administration of Fernando de la Rúa.

The Albergue Warnes, a huge building built by the state in 1951, first abandoned then occupied for years, is demolished to make way for the privatization of the land.

### 1992

In March, she contracts pneumonia. In June, she contracts meningitis and remains in Ramos Mejía Hospital for a month. She is discharged without further complications.

In December, she puts on *Espacio Disponible* [Space Available], at the Casal de Catalunya. Fabián Lebenglik writes the texts for the show. Marcia Schvartz and Guillermo Kexel have shows running in parallel at the same place.

### 1993

With Las perras producciones [Bitches Productions], a group she forms with Ana López, she prepares a permanent introductory workshop to the visual arts for artists and non-artists alike, with Juan José Cambre, Feliciano Centurión, Alicia Herrero, Marcos López, Jorge Gumier Maier, Adriana Miranda, Marcia Schvartz, Pablo Suárez, Tulio de Sagastizábal, Diulio Pierri, and Adrián Rocha, who would give short courses. They also invite Roberto Jacoby, Fabián Lebenglik, and Julio Sánchez. The venture comes to naught, but the flyer is issued with El Libertino magazine.

Between May and July, during a seminar entitled ¿Al margen de toda duda? [Beyond Any Doubt?], several different generations debate their positions on recent artistic practices. Maresca moderates the table of Arte light [Light Art], with the participation of Omar Schiliro, Juan José Cambre, José Garófalo, Sebastián Gordín, and Marcelo Pombo.

Between May and June, Maresca stages the installation, *Imagen Pública – Altas Esferas* [Public Image— High Spheres], at the Centro Cultural Recoleta. María Moreno writes for the catalog.

With Gloria Vicario, Maresca travels to Italy to visit her brother. She brings back a wooden Pinocchio, a symbol she reprises in a sculpture and drawings.

Issue no. 8 of *El Libertino* magazine contains the publication, *Maresca se entrega a todo destino* [Maresca Delivers Herself Up For All Purposes]. In the

production of the work, Maresca is photographed by Alejandro Kuropatwa, with Sergio Avello and Sergio De Loof intervening in makeup and wardrobe. The double-page spread is registered under the copyright of Roberto Jacoby and Kiwi Sainz's Fabulous Nobodies.

She spends her vacations in Cabo Polonio, Uruguay, where she is visited by her daughter Almendra, Lucrecia Rojas, Ana López, and Alicia Herrero.

The Pact of Olivos, forged by Raul Alfonsín and Carlos Menem, opens the way to presidential reelection and leads to the reform of the Argentine Constitution the following year. As a result, Carlos Menem wins a second consecutive presidential term in 1995.

### 1994

Early in the year, Liliana Maresca suffers another bout of meningitis and is admitted to the Ramos Mejía Hospital. Weakened and her sight affected by the medication, she draws *Mascaritas* [Little Masks] in notebooks and on cards, and gives them away to any visiting friends.

She plans *Frenesi* [Frenzy], a retrospective at the Centro Cultural Recoleta, curated by Jorge Gumier Maier, covering her output over the last ten years. The show is accompanied by a video catalog entitled *Frenesi*, produced by Maresca and Adriana Miranda.

As her health deteriorates, her closest circle organize themselves to take care of her round the clock. She can't to attend the opening of *Frenesi*, November 4, but a video is made for her to watch at home.

She dies November 13. The night of her wake, there is a power outage. Her friends say their goodbyes amid candles and the scent of jasmines. She is buried in the German Cemetery, Chacarita, the following day.

### **QUOTES & POEMS**

### p. 80

The mud reaches our necks
Few say what they think
Thousands of years to live
We will be reborn and will bore holes in
This sphere
Like rats in a cheese
We will pollute

### p. 116

Love – the sacred – art Have no aspirations They are fleeting They appear where they are not called They dilute themselves

### p. 130

"We were going to give back trust in art to the people: that it was wonderful, that art could change the world."

### p. 160

The sharp tip The wound Aches It bleeds me Drop by drop

### p. 188

"The party ended pretty soon...

Gone with the wind.
A powerless democracy.

The advancing hunger and an army of cartoneros stealing the waste of waste from Manliba."

### p. 265

I'll go

At any moment my little cosmos

will explode
I leave traces

Among the beings who saw me be A being, very strong very weak I'm beautiful in my wholeness Attained with effort

I went beyond my condition

Bravely I scatter my growing pains

In a world that's hostile

Precarious
I leave smiles

As many acts of love as possible All that letting go of possession I delegate the command of life

Which pushes me

Floats me in its dark river I know about being with me

Silent and alone Amidst the hubbub Worms await me I'll be their food

And that most beautiful part of me will be the scent of

magnolia

Fruit will grow from the ruins

I had many children
I brought forth songs

Melodies

Colors and forms

I spread generosity and selfishness

Across this world In this country Among my friends

This recognition with me great

Enlarged

Bursting with real things

Deep things To transmute

I'll go on transmuting

Today I come back to me shining

That the little light stops shining changes nothing

Everything will stay the same

The food will fade Maybe a tear will run Down the furrow of a cheek

And everyone just in case will set about

Living their own life more

### p. 392

"Art is the artifice we use to try to keep death at bay."

### **INDEX**

### p. 4-23

Liliana Maresca's birthday, 1993. Photograph by Adriana Miranda; p. 4-5 left to right Raquel Tela, Ezequiel Furgiuele, Liliana Maresca, María Bernarda Hermida and Patricia Borgarini; p. 6-7 Elba Bairon and friend; p. 8 Demian Borgarini; p. 9 Ezequiel Furgiuele and Raquel Tela; p. 10-11 Marcelo Pombo and Pablo Suárez; p. 12-13 left to right Raquel Tela, Liliana Maresca and Marcia Schvartz; p. 14-15 Pablo Suárez; p. 16-17 María Bernarda Hermida and Marta Soriano; p. 18-19 Omar Schiliro and friend; p. 20-21 Santiago García Sáenz and Liliana Maresca; p. 22-23 Elba Bairon and El Búlgaro.

### p. 29

Liliana Maresca in her house on Estados Unidos Street, ca. 1985 Photograph by Marcos López. Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 34-43

Mascaritas [Little Masks], ca. 1994 Various techniques and measurements Archivo Liliana Maresca, and Elba Bairon, Patricia Borgarini, Lucrecia Rojas and Marta Soriano Collections

p. 44, 122–123, 306
Sin título [Untitled], de la
serie "Liliana Maresca en el
edificio Marconetti, Parque
Lezama" [from the series
"Liliana Maresca in the
Marconetti Building,
Lezama Park"], 1984
Photoperformance
Photographs by Marcos
López
Images courtesy of Archivo
Liliana Maresca and
Marcos López

## p. 73 Torso, 1982 Expanded polyurethane foam, wire, synthetic paint, metal 92 x 62 x 32 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Collection

p. 74-75, 77-79Views of the exhibition at Galería 264, 1985Courtesy of Archivo Liliana Maresca

Image courtesy of Archivo

Liliana Maresca

### p. 76, 79

Maresca with her works at Galería 264, 1985 Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### **p. 80–81** *Mono y esencia* [Monkey

and Essence], 1982 Soft toy and assembled objects 60 x 40 x 50 cm. right: Photograph by Marcos López Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 82

No camina [It Doesn't Work], 1982 Wooden crutches and cement base 150 x 60 x 50 cm. Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 83

Decálogo del artista (centálogo) [Decalog of the Artist (Centalog)], 1994 Felt-tip pens on paper 24 x 17 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 85

Pajarón [Big Bird], 1984 Wood and assembled objects 90 x 70 x 80 cm. Photograph by Marcos López Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 86-89

Views of the work *Madre*con niño [Mother and
Child], 1984
Wood, wire and assembled
objects
Photographs by Marcos
López
Images courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### p. 91, 93-94, 96-99, 102-113

Sin título [Untitled], de la serie "Liliana Maresca con su obra" [from the series "Liliana Maresca with her work"], 1983 Photoperformance Photographs by Marcos López Images courtesy of Archivo Liliana Maresca and Marcos López

### p. 92

Sin título [Untitled], ca. 1983 Assembled objects Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 95

Carozo de durazno [Peach Pit], 1982 Wood and expanded polyurethane 40 x 26 x 20 cm. Photograph by Marcos López Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 100

Sin título [Untitled], ca. 1982 Tree bark, polychrome foam rubber and nails 84.5 x 33 x 15 cm. Photograph by Adrián Rocha Novoa Private collection

### p. 101

Sin título [Untitled], 1982 Assembled objects 77 x 45 x 14 cm. Photograph by Adrián Rocha Novoa Marcos López Collection

# pp. 114-115, 117 Sin título [Untitled], de la serie "Liliana Maresca frente al Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires" [from the series "Liliana Maresca in front of the Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires"]," 1984 Photoperformance Photographs by Marcos López Images courtesy of Archivo

### p. 118-121

Marcos López

Liliana Maresca and

Sin título [Untitled], de la serie "Liliana Maresca frente a la Casa de Gobierno, Buenos Aires" [from the series "Liliana Maresca in front of the Government House, Buenos Aires"], 1984 Photoperformance Photographs by Marcos López Images courtesy of Archivo Liliana Maresca and Marcos López

### p. 124

Liliana Maresca and friends in her house on Estados Unidos Street **above** ca. 1985 Photograph by Marcos López

### center

ca. 1992
Courtesy of Archivo Liliana
Maresca
center and left

### Handwritten note, ca. 1982 10 x 13.5 cm Archivo Liliana Maresca

Ezequiel Furgiuele in the house on Estados Unidos Street, ca. 1985 Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### P. 125

Liliana Maresca in her house on Estados Unidos Street, ca. 1985 Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 126

Liliana Maresca and

Ezequiel Furgiuele, 1985 Photograph by Marcos López **below** Liliana Maresca, Marcos López, and friend, ca. 1983 Courtesy of Archivo Liliana

### p. 127

Maresca

Liliana Maresca, Adriana Indik, Ezequiel Furgiuele and others, 1985 Photograph by Marcos López

### p.128

Ezequiel Furgiuele and Liliana Maresca, 1985 Photograph by Marcos López Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 129

Works by Liliana Maresca and Ezequiel Furgiuele, 1985 Photograph by Marcos López Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 131

Daniel Molina, "Knitting Scarves", *El Porteño* magazine No. 41, Buenos Aires, May 1985, p. 92 Archivo Liliana Maresca

### p. 132-133

Liliana Maresca and
Ezequiel Furgiuele with
Una bufanda para la ciudad
[A Scarf for the City], 1985
Photograph by Marcos
López
Image courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### p. 134

Photomontage for the Lavarte [Laundromart] exhibition,1985 Archivo Liliana Maresca

### p. 135

Text for the *Lavarte*[Laundromart] exhibition,
1985
Archivo Liliana Maresca

### p. 136

"Art Show in a Laundromat", *Clarín*, Buenos Aires, November 2, 1985 Archivo Liliana Maresca

### p. 137-138

Stills from the unedited video recording the exhibition *Lavarte* [Laundromart], 1985 Unknown cameraman Duration 18'. VHS Courtesy of Adriana Miranda

### p. 139

Text written after the closure of the exhibition Lavarte [Laundromart], 1985 Courtesy of Adriana Miranda

### p. 141

Ezequiel Furgiuele and Liliana Maresca in the studio where they made the works for *La Kermesse* [The Bazaar], 1986 Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 142-143

Reproduction of the text published for *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Archivo Liliana Maresca

### p. 144

Page from *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986
Archivo Liliana Maresca

### right and below

Ezequiel Furgiuele mounting *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 145

Walter Sequeira, "The Budget Is Good For Anything: Unusual and Sometimes Offensive Show with Municipal Backing", *Somos* magazine, Buenos Aires, January 1987, p. 56 Archivo Liliana Maresca

### p. 146

Ezequiel Furgiuele
Diablo [Devil], 1986
80 x 70 cm.
Photograph by Juan
Castagnola
Image courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### below

Leaflet for *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986
Archivo Liliana Maresca

### p. 147

Page from La Kermesse [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986
Archivo Liliana Maresca below
El Búlgaro and Marcia Schvartz
Defensores del Abasto
[Defenders of the Abasto],

1986

Truck with *fileteado* work, wire sculptures, papier-mâché, and foam rubber Photograph by Adrián Rocha Novoa

### p. 148 above

Presentation poster for La Kermesse. El paraíso de las bestias [The Bazaar: The Paradise of Beasts], 1986 Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 148, 150-153, 155

Photographic record of *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Photographs by Adrián Rocha Novoa

### p. 149 above

El Búlgaro and Marcia Schvartz *Defensores del Abasto* [Defenders of the Abasto], 1986

Truck with fileteado work, wire sculptures, papier-mâché, and foam rubber Photograph by Adrián Rocha Novoa

### center

Ezequiel Furgiuele
La mano en la lata [The
Hand in the Tin], 1986
130 x 40 x 80 cm.
Photograph by Juan
Castagnola

Image courtesy of Archivo Liliana Maresca **below** Daniel Riga

Daniel Riga
El Sapo [The Game of the Toad], 1986
Papier-mâché and various materials
400 x 200 x 230 cm.
Photograph by Juan
Castagnola
Image courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### p. 150

### above and center

Elba Bairon
FlipperElba [ElbaPinball],
1986
Assembled objects
150 x 60 x 130 cm.
Photograph by Juan
Castagnola
Image courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### p. 151 above

### Ezequiel Furgiuele and Liliana Maresca Máquina Inyertatriche [Inyertatriche Machine], 1986 Assembled objects 170 x 80 x 150 cm.

Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 152

### left

Batato Barea, Cuando una gorda recita [When a Fat Lady Recites], poetry recital *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986
Archivo Batato Barea Courtesy of Seedy

### p.153

González Paz

Afrodita [Aphrodite], 1986 Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### below

Elba Bairon and Liliana Maresca *La reina de los bagres* [The Catfish Queen], 1986 Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 154

Ezequiel Furgiuele and Liliana Maresca Mazinger Z, 1986 Assembled objects Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 155

### above

Elba Bairon and Liliana Maresca *Tiro al blanco* [Target Practice], 1986 Assembled objects 230 x 140 x 40 cm. Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 156

Record of *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986
Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 157

Gustavo Sierra, "A Post-Modern Bazaar in Recoleta", *La Razón*, Buenos Aires, December 28, 1986, p. 17 Archivo Liliana Maresca

### p. 158

Alejandra Dahia, "An Underground Sculpture Spells Out Punk Spirit", *La Razón*, Buenos Aires, January 12, 1987, p. 26 Archivo Liliana Maresca

### p. 159

Ezequiel Furgiuele and Liliana Maresca La rueda de la fortuna [The Wheel of Fortune], 1986 Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 161

Cristo [Christ], 1988 Santería figure, transfusion mechanism and red liquid dye Archivo Monique Altschul

### p. 162-163

Sketches, ca. 1988 Ink on paper 30 x 19.7 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 165

Sketch, ca. 1988 Watercolor and ink on paper 19,7 x 30 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 166 above and 167

Sketches, ca. 1988 Tempera and ink on paper 30 x 19.8 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 166

### below

Sketch, ca. 1988 Ink on paper 30 x 19.7 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 169

E.T.A, 1988
Branches, bronze and lacquered wood
55 x 80 x 80 cm.
Photograph by Facundo de Zuviría
Eduardo F. Costantini
Collection

### p. 171

E.T, 1988
Branches, bronze, and
lacquered wood
80 x 70 x 60 cm.
Photograph by Facundo de
Zuviría
Image courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### p. 172

Swords, 1988
Bronze and wood
140 x 30 x 35 cm
Photograph by Fotografía
Facundo de Zuviría
Archivo Liliana Maresca

### p. 173

El sol y la luna [The Sun and the Moon], 1988 Wood and bronze 30 x 28.8 x 8 cm. Photograph by Facundo de Zuviría Silvia Maresca Collection

### p. 175-177

No todo lo que brilla es oro (Caja chica) [All That Glitters Is Not Gold (Small Box)], 1988
Gold-plated bronze and oakwood box
Box 13 x 13 x 13 cm.
Photographs by Adrián
Rocha Novoa and Facundo de Zuviría
Archivo Liliana Maresca

### p. 178-179

No todo lo que brilla es oro (Caja grande) [All That Glitters Is Not Gold (Large Box)], 1988
Gold-plated bronze, polychrome wooden base, and oakwood box
16.5 x 45 x 45 cm.
Photographs by Adrián
Rocha Novoa and Facundo de Zuviría
Archivo Liliana Maresca

### p. 180-181

Navegando en un mar tormentoso, proa al sol en un barco de hierro [Sailing on a Stormy Sea, Prow to the Sun in an Iron Boat], 1988 Bronze, lead, iron, silver, gold, and lacquer on wood 60 x 60 x 40 cm. right: Photograph by Facundo de Zuviría Eduardo F. Costantini Collection

### p. 182-183

La envidia [The Envy], 1988 Wood and bronze 60 x 20 x 20 cm. Photographs by Facundo de Zuviría Marcia Schvartz Collection

### p.184

El atravesado [The Pierced One], 1988
Wood, bronze, and red coral
35 x 34.5 x 20 cm.
Photograph by Facundo de Zuviría
Esteban Tedesco Collection

### p. 185

Page from the exhibition, No todo lo que brilla es oro [All That Glitters Is Not Gold], Galería Adriana Indik, 1889 Archivo Liliana Maresca

### p. 187

Perro ajusticiado [Executed Dog], 1988 Stuffed animal head, honeycomb, wood, steel, and bronze 50 x 40 x 40 cm. Photograph by Facundo de Zuviría Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 189, 191

Stills from the unedited video recording of the exhibition, *La cochambre. Lo que el viento se llevó* [Bric-à-Brac: Gone with the Wind], Centro Cultural Ricardo Rojas, 1989 Unknown cameraman Duration 16'. VHS Courtesy of Adriana Miranda

### p. 190

Page from the exhibition, La cochambre. Lo que el viento se llevó [Bric-à-Brac: Gone with the Wind], with text by Jorge Gumier Maier, Centro Cultural Ricardo Rojas, 1989 Archivo Liliana Maresca

### p. 192

Page from the exhibition Recolecta, with text by Fabián Lebenglik, Centro Cultural Recoleta, 1990

### p. 193-197

Recolecta, Centro Cultural Recoleta, 1990 Installation Cartonero's cart, cartonero's cart painted with Loxon white, gold-plated bronze casting, silver-plated bronze casting Variable measurements Photographs by Adriana Miranda

### p. 198

Page from the exhibition, Wotan-Vulcano [Wodin— Vulcan], with text by Eduardo Shaw, Centro Cultural Recoleta, 1991 Archivo Liliana Maresca

### p. 199

Sketch, ca. 1991 Felt-tip pen, tempera, and graphite pencil on paper 35.5 x 21.8 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 200-201

Stills from the unedited video recording the cleaning of the coffin cremation casings for Wotan Vulcano [Wodin—Vulcan] after complaints about the stench of death, Centro Cultural Recoleta, 1991
Duration 19', Hi-8
Video Adriana Miranda

### p. 202-203

Wotan-Vulcano [Wodin—Vulcan], 1991
Installation
8 zinc coffin casings, carpet, gold paint, kerosene lamp
Variable measurements
Photograph by Adriana
Miranda

### **p. 205** Sketches, ca. 1991

Tempera, crayon, ink and pencil on paper 24.7 x 34.7 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 206

Record of transport of the installation *Ouroboros*, 1991 Photograph by Adriana Miranda

### p. 207

Page from the Installation Ouroboros, School of Philosophy and Letters, Universidad de Buenos Aires, 1991

### p. 208-209

Ouroboros, 1991
Installation
Paper, paste, varnish,
construction wire, fold-out
metal, books
26 m2.
Photograph by Adriana
Miranda

### p. 210-211

Stills from the unedited video recording the deterioration and burning of the installation, *Ouroboros*, School of Philosophy and Letters, Universidad de Buenos Aires, 1991
Duration 32', Hi-8
Video Adriana Miranda

### p. 213

Pages from notebook, ca. 1993 Notebook with notes in felt-tip pen on paper 21 x 26 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 214-215

Catalog for the exhibition *La Conquista. 500 años. 40* artistas [The Conquista: 500 Years, 40 Artists], Centro Cultural Recoleta, 1991 Archivo Liliana Maresca

### p. 216-217

Liliana Maresca Elba
Bairon, Santiago García
Sáenz, Jorge Gumier Maier,
Marcia Schvartz, Marcelo
Pombo, and others, at the
press photoshoot for the
exhibition *La Conquista. 500*años. 40 artistas [The
Conquista: 500 Years, 40
Artists], Centro Cultural
Recoleta, 1991
Photographers Marcos
López and RES
Image courtesy of Marcos
López

### p. 218

Liliana Maresca, Elba
Bairon, Santiago García
Sáenz, and others, at the
press photoshoot for the
exhibition *La Conquista. 500*años. 40 artistas [The
Conquista: 500 Years, 40
Artists], Centro Cultural
Recoleta, 1991
Photographers Marcos
López and RES
Image courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### p. 219

Liliana Maresca, Elba

Bairon, El Búlgaro, Marcia Schvartz, Santiago García Sáenz, Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Juan Pablo Renzi, Oscar Smoje, and others, at the press photoshoot for the exhibition La Conquista. 500 años. 40 artistas [The Conquista: 500 Years, 40 Artists], Centro Cultural Recoleta, 1991 Photographers Marcos López and RES Image courtesy of Marcos López

### p. 220

Carlos Dibar, "The Conquista", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, December 22, 1991, p. 16 Archivo Liliana Maresca

### p. 221

Liliana Maresca and Marcia Schvartz, and others, at the press photoshoot for the exhibition *La Conquista*. 500 años. 40 artistas [The Conquista: 500 Years, 40 Artists], Centro Cultural Recoleta, 1991 Photographers Marcos López and RES Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 222-223

Sketches, 1991 Ink, tempera, and pencil on paper 34.5 x 22 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 224

El Dorado, 1991 Installation Wood, plaster, lacquer, enamels, colonial-style armchair, carpet, computer, and printer Variable measurements Photograph by Adriana Miranda

### p. 225, 228-229

Liliana Maresca in the installation, *El Dorado*, Centro Cultural Recoleta, 1991 Photographs by Adriana

### p. 226-227

Miranda

Printout from the installation, *El Dorado*, 1991 Photographs by Adriana Miranda

### p. 231

El Dorado (model), 1991 Lacquered wood and bronze Photograph by Adriana Miranda

### p. 232

Recuerdo de Mar del Plata [Souvenir from Mar del Plata], 1991 Trowel and bronze base 5 x 27 x 12 cm. Photograph by Adriana Miranda Tulio de Sagastizábal Collection

### p. 233

Séptimo escalón [The

Seventh Step], 1991 Wood overlaid with lead and bronze, 20 x 30 x 15 cm. Photograph by Adriana Miranda Archivo Liliana Maresca

### p. 234

Sin título (Baldosa) [Untitled (Floor Tile)], ca. 1990 Lead lined wood and calcareous floor tile 7.8 x 41.8 x 41.8 cm. Photograph by Adrián Rocha Novoa Bruzzone Collection

### p. 235

Rebrote [Regrowth], 1990 Cement, tow, bronze, and stump on polished quebracho base 29.5 x 53 x 53 cm. Photograph by Adrián Rocha Novoa Private collection

### p. 237

Sin título (Altar o Unum vas)
[Untitled (Altar or Unum vas)], 1990
Wood veneer on lead,
bronze, and crucible
35.5 x 49 x 49 cm.
Photograph by Adriana
Miranda
Archivo Liliana Maresca

### p. 238-239

Espacio disponible [Space Available], 1992 Installation Three enameled metal signs and wood Variable measurements Photograph by Adriana Miranda Eduardo F. Costantini Collection

### p. 240

Page from the exhibition, Espacio Disponible [Space Available], with text by Fabián Lebenglik, Casal de Catalunya, 1992 Archivo Liliana Maresca

### p. 241

Liliana Maresca at the opening of *Espacio Disponible* [Space
Available], Casal de
Catalunya, Buenos Aires,
1992
Photograph by Adriana
Miranda

### p. 242-243

Opening of *Espacio Disponible* [Space
Available], Casal de
Catalunya, Buenos Aires,
1992
Photographs by Adriana
Miranda

### p. 242

### above

Liliana Maresca and Feliciano Centurión **below** Liliana Maresca and Marta Soriano

### p. 243

### above

Liliana Maresca and Diego Fontanet

### below

Liliana Maresca and Marcelo Pombo

### p. 245-247

Sin título [Untitled], de la serie "Imagen pública – Altas esferas" [from the series "Public Image—High Spheres"], 1993 Photoperformance Photographs by Marcos López Images courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 248, 249, 251

Imagen pública - Altas esferas [Public Image—High Spheres], 1993 Installation Gigantographs, ink, spittoon, and sound Varying measurements Photographs by Adrián Rocha Novoa

### p. 250

Leaflet from the exhibition Imagen pública - Altas esferas [Public Image—High Spheres], with text by María Moreno, Centro Cultural Recoleta, 1993 Archivo Liliana Maresca

### p. 252-253

Liliana Maresca at the
Costanera Sur with panels
from the exhibition *Imagen*pública - Altas esferas [Public
Image— High Spheres], 1993
Photographs by Ludmila
Images courtesy of Archivo
Liliana Maresca

### p. 255

Notebook belonging to Liliana Maresca, ca. 1991 Notebook with notes in ink on paper 29.5 x 20.3 cm. Archivo Liliana Maresca

### p. 258-259

Maresca se entrega todo destino [Maresca Delivers Herself Up For All Purposes], 1993 Photoperformance published in No. 8 of El Libertino magazine, Buenos Aires, 1993 Fabulous Nobodies Production (Roberto Jacoby and Kiwi Sainz), Photograph by Alejandro Kuropatwa, costumes Sergio De Loof, makeup Sergio Avello. Image courtesy of Archivo Museo Castagnino + MACRO

### p. 257, 260-263

Sin título [Untitled], de la serie "Maresca se entrega a todo destino" [from the series "Maresca Delivers Herself Up For All Purposes"], 1993 Photoperformance Photographs by Alejandro Kuropatwa

### p. 266

Liliana Maresca in the Café Einstein, ca. 1983 Photograph by Marcos López

### p. 298

Liliana Maresca, 1985 Photograph by Marcos López

### p. 300

Juan Domingo Perón returns to Argentina on June 20, 1973, after 18 years in exile Archivo General de la Nación

### p. 301

Jorge Rafael Videla takes office as President of Argentina, in accordance to the provisions by the Military Junta, March 29, 1976 Archivo General de la Nación

### below

Police repression at the demonstration on May 30, 1982 Archivo General de la Nación

### p. 302

Liliana Maresca in her house on Estados Unidos Street, ca. 1982 Courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 303

666, 1984
Niche with light meter,
melted pocket calculator
and various materials
52 x 29 x 25 cm.
Photograph by Adrián
Rocha Novoa
Colectivo Coleccionismo
Federal Collection

### p. 304

Archivo General de la Nación **below** Mothers of Plaza de Mayo, 1982 Archivo General de la

Malvinas War, April 2, 1982

### p. 305

Nación

Raúl Ricardo Alfonsín takes office as President of Argentina on December 10, 1983, bringing to an end 8 years of military dictatorship Archivo General de la Nación

### p. 307

El Porteño magazine, No. 32, August, 1984 Archivo Liliana Maresca below Exhibition poster from Lavarte [Laundromart], 1985 Archivo Liliana Maresca

### p. 308

Leaflet from *La Kermesse* [The Bazaar], Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986 Archivo Liliana Maresca

### p. 309

Elba Bairon, Marcia Schvartz and Liliana Maresca posing for the exhibition catalog *Madres y artistas* [Mothers and Artists], 1988. Photograph by Juan Castagnola Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### below

Looting in times of hyperinflation. "There's nothing left to loot", Página/12, Buenos Aires, 1989

### p. 310

Carlos Saúl Menem takes office as President of Argentina July 8, 1989 Photographic credit: Presidency

### below

Days leading up to the outbreak war in the Persian Gulf. "Winds of war", Página/12, Buenos Aires, August 7, 1990

### p. 311

El ojo avizor [The Watchful Eye], 1991 Painted plastic toy with additional fur and wood assemblage 26.5 x 32 x 18,3 cm. Photograph by Adriana Miranda MALBA, Museo de Arte

Latinoamericano de **Buenos Aires Collection** 

### p. 312

Demolition of the Albergue Warnes. "The Warnes executed by a firing squad," Página/12, Buenos Aires, March 16, 1991 below

From left to right: Marcelo Pombo, Liliana Maresca, and José Garófalo at the round table for Arte light, Centro Cultural Ricardo Rojas,1993 Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 313

Pinocho [Pinocchio], 1994 Painted articulated wooden doll on painted plaster 3 x 17 x 17 cm. Photograph by Adrián Rocha Novoa Museo de Arte Moderno de **Buenos Aires Collection** below Liliana Maresca on her trip to Italy, 1993

Image courtesy of Archivo Liliana Maresca

### p. 314

Cover of the video-catalog of the exhibition, Frenesí [Frenzy], 1994 Idea and production by Liliana Maresca and Adriana Miranda. Execution Adriana Miranda. Buenos Aires Publication and copying Página/12. VHS below

View of the exhibition, Frenesí [Frenzy], Centro Cultural Recoleta, 1994 Courtesy of Archivo Liliana Maresca

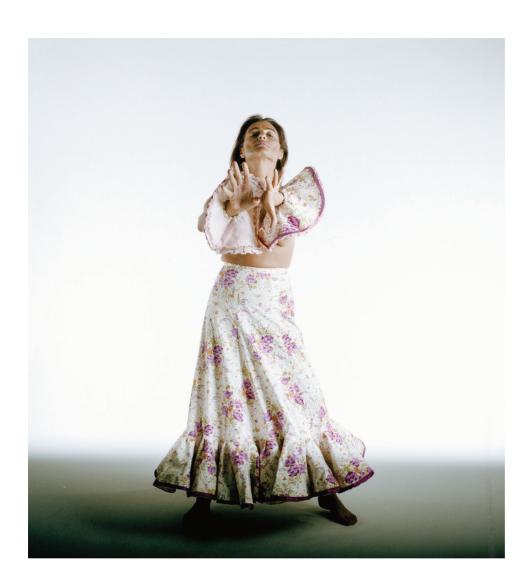
### p. 315

Liliana Maresca at Cabo Polonio, Uruguay, 1993 Photograph by Alejandro Kuropatwa

### p. 377-384

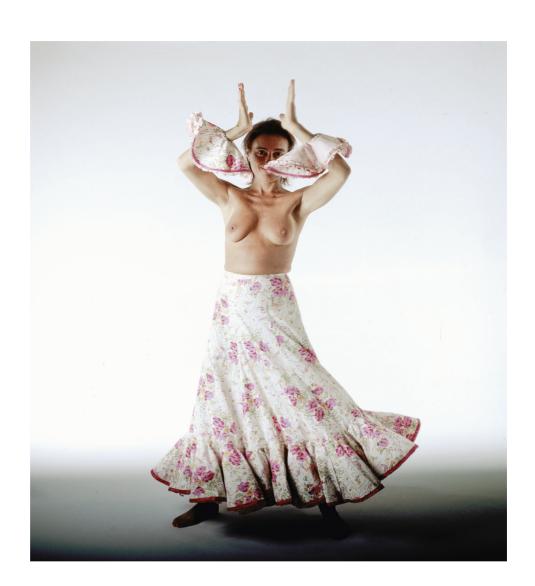
Sin título [Untitled], 1994 Photographs by Alejandro Kuropatwa



















### / MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

Victoria Noorthoorn

Directora

Joaquín Rodríguez

Coordinador de Dirección

Marina von der Heyde

Planeamiento Estratégico y Desarrollo Institucional

/ CURADURÍA

**Javier Villa** 

**Curador Senior** 

Sofía Dourron

Coordinadora del

Departamento Curatorial

Sebastián Vidal Mackinson

Curador

Laura Hakel

Curadora Asistente

María Amalia García

Curadora Asociada

Andrea Wain

Investigadora León Ferrari

Andrés Denegri Gabriela Golder

Curadores El cine es otra cosa

Leandro Frías

Jorge Haro

Oligonialo

Curadores Escuchar: sonidos visuales

Alejandro Tantanian

Curador de Teatro

/ PATRIMONIO

Marcelo E. Pacheco

Asesor de Patrimonio

Valeria Semilla

Coordinadora de

Patrimonio

Helena Raspo

Gestión de Colección

Adrián Flores

Administración

y Registro del Patrimonio

Beatriz Montenegro de Antico

Especialista Fotografía

y Obra sobre Papel

Valeria Orsi

Especialista Videoarte

y Coordinadora de los Ciclos

de Música y Cine

Celestino Pacheco

Especialista Pintura y Escultura

Jorge Ponzone

Especialista Diseño Gráfico

e Industrial

Viviana Gil

Fotografía de Obra

/ CONSERVACIÓN

**Pino Monkes** 

Jefe de Conservación

Silvia Borja

Conservadora

/ EXPOSICIONES

Micaela Bendersky

Jefa de Exposiciones Temporarias

María José Oliva Vélez

Coordinadora de Exposiciones

Victoria Olivari

Registro de Obra de Exposiciones

### / DISEÑO Y PRODUCCIÓN DE EXPOSICIONES

Iván Rösler

Jefe de Diseño y Producción de Exposiciones

Ana Sarudiansky Almendra Vilela

Coordinadoras de Producción

Daniel Leber Agustina Vizcarra

Asistentes de Producción

**Jorge López** Iluminación, Sonido y Tecnologías

**Soledad Manrique Goldsak** Asistente de Iluminación,

Sonido y Tecnologías

Luis María Ducasse

Montajista

Celeste Cardaropoli Claudio Bajerski Asistentes de Montaje

/ COMUNICACIÓN

Elizabeth Imas

Jefa de Comunicación

Agustina González Carman

Coordinadora de Comunicación

Victoria Onassis Coordinadora de Prensa

Mariel Breuer Comunicación Digital

**Lucía Ladreche** Diseñadora Gráfica

/ EDITORIAL

Gabriela Comte Editora General

Fernando Montes Vera Coordinador Editorial / EDUCACIÓN

Mariano Gilmore Responsable de Gestión Educativa

Santiago Villanueva Curador Pedagógico

Germán Paley

Coordinador de Comunidades

**Carlos Huffmann** 

Coordinador de Conversaciones

Nicolás Crespo Cristina Godoy Gabriela Gugliottella Lucía Hourest Agustina Meola Educadores

**Inés Raitieri** Asesora Pedagógica

/ DESARROLLO DE FONDOS

Betina Pucciariello

Jefa de Desarrollo de Fondos

Silvia Braun

Responsable de Desarrollo de Fondos

Fernando Rojas Aguiló Coordinador de Eventos

**Jimena López Martínez** Coordinadora de

Desarrollo de Fondos

Verena Schobinger

Coordinadora de Cooperación Internacional

**Isabel Palandjoglou** Asistente de Desarrollo

de Fondos

/ BIBLIOTECA

Alejandro Atias Mónica Lerner Jefes de Biblioteca

María Inés Afonso Esteves

Bibliotecaria

/ ADMINISTRACIÓN

Vicente Sposaro

Jefe de Administración

Verónica Velázquez

Jefa de Contabilidad y Finanzas

Liliana Gómez Romina Ortoleva Carla Sposaro Asistentes de Administración

Agustina Ferrer Ángeles Foglia Stella Monteros Mesa de Entrada

Patricia Becerra

Catalina Fleitas Marcelo Kovacs Ramiro Lopez Nunes Laura Núñez Noelia Oviedo Andrea Peirano César Tula

/ SERVICIOS GENERALES

Gabriel Durán
Coordinador de
Servicios Generales

Guardias de Sala

Hugo Arrua
Patricia Ceci
Daniel Correa
Ester Gonzalez
Rosana Ojeda
Patricia Peletti
Laura Andrea Pretti
Celia Rochi
Juan Cruz Silva
Mantenimiento

Fabián Oscar Bracca Gladis de la Cruz Rolando Gabriel Ramos Coordinadores de Seguridad

Hernán Barreto Silvia Liliana Benítez Alcides Lino Espinola Gabriela Soledad Megna Seguridad



### / COMISIÓN DIRECTIVA ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MODERNO

### Larisa Andreani de Perkins

Presidente

### Roberto Álvarez

Vicepresidente primero

### Chantal F. de Erdozain

Vicepresidente segunda

### Miguel Santarelli

Secretario

### Mónica V. de Muro de Nadal

Prosecretaria

### Monica Vallarino Gancia de Erize

Tesorero

### Pablo Blanco

Protesorero

Agustina Blaquier
Mariana Juliana Eppinger
Helena María Estrada
Maria Claudia Gómez Gez
Abel Guaglianone
Miguel Ángel Gutierrez
Ignacio Marseillan
Inés Palenque de Pujals
Guillermo Ruberto
Emmanuelle Supervielle

Vocales titulares

### Carla C. Boscatto

Vocal suplente

### Alberto V. Lisdero

Titular comisión revisora de cuentas

### **PUBLICACIÓN**

/PUBLICATION

### Edición General Gabriela Comte

Investigación y Compilación Javier Villa Laura Hakel

Autores María Gainza Laura Hakel Victoria Noorthoorn Javier Villa

Coordinación Editorial Fernando Montes Vera

Diseño Gráfico Gastón Pérsico Cecilia Szalkowicz

Corrección de Textos Julia Benseñor

Traducciones al Inglés Ian Barnett

### Créditos fotográficos por página

Viviana Gil: 34-43, 83, 124, 131, 133, 135, 146, 157-158, 162-163, 165-167, 185, 199, 205, 213-214, 307, 308. Juan Castagnola: 146, 148-151, 153-165,

Alejandro Kuropatwa: 257, 260-261, 263,

315, 317-322. Marcos López: 29, 42, 44, 80, 85-89, 91-97, 99, 102-103, 105, 107, 109-115, 117-119, 121-124, 266, 298, 306. Marcos López y RES: 216-219, 221 Adriana Miranda: 4-23, 193-197, 202-203, 206-209, 224-229, 231-233, 237-239, 241-243, 252-243, 311. Adrián Rocha Novoa: 100-101, 147-153, 175, 178, 234, 235, 248-249, 251, 303, 313. Facundo de Zuviría: 169, 171, 173, 176, 177, 179, 181-184.

### Posproducción de imágenes

Juan Beccar Varela

El material grabado por Adriana Miranda entre 1990 y 1994 junto a Liliana Maresca, tuvo como objetivo realizar un video sobre la obra de Maresca. Una primera edición fue desarrollada en vida de la artista como video-catálogo para la exposición Frenesí (1994). En 2017, Miranda terminará de realizar una segunda película con la colaboración del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

p. 137-138, 189, 191, 200-201, 210-211.

Los poemas y las citas de Liliana Maresca fueron extraídos de: El amor-Lo sagrado-El arte. Editorial Leviatán. Buenos Aires. 2006 (pp. 80, 116, 140, 160 y 265); material documental en video realizado por Liliana Maresca y Adriana Miranda en 1993 (p. 130); texto escrito por Maresca como material de trabajo para Adriana Miranda (p.188); cuaderno de notas proveniente del archivo Liliana Maresca (p. 328).



### IGRACIAS!





COLABORADORES:













MEDIO ASOCIADO:



"El arte es el artificio con el que intentamos alejar a la muerte".

L.M., ca. 1994





